# مقدمة العدد

تواصل دورية (الراوي) ركضها في (غابة السرد المدهشة)، وتتوجهلمتابعيها وكتابهافي كافة أرجاء الوطن العربي؛ ليجد كل واحد منهم فيها (ممراته الخاصة) اطّلاعاً ودراسة وبحثاً وتحليلاً وإبداعاً، و(الراوي) لا تحاول أن تملي عليهم اتجاهاً معيناً أو أسلوباً خاصاً، بل تقدم الواقع السردي كما هو في تحليلات الدارسين وأطروحات الباحثين، وتسعى للحصول على الجديد من نصوص المبدعين التي تنشر لأول مرة.

وكما عودتكم (الراوي) على إصدار أعداد نوعية بين آونة وأخرى، إذ خصص العدد السابق مثلاً للقصة القصيرة والقصة القصيرة جداً، فإن

المجال مفتوح في الأعداد القادمة للإطلالة على كل فرع من فروع الأنواع السردية، وستحرص (الراوي) على التواصل مع قرائها وكتّابها من خلال البريد الإلكتروني المعتاد (Alrawi@adabijeddah.com) لتلقي مقترحاتهم ومساهماتهم.

وهيئة التحرير الجديدة في سعيها للمحافظة على تقاليد (الراوي) الراسخة، لا تنسى تقديم وافر الشكر والإجلال لكل القامات التي ساهمت في تحرير (الراوي) على مدى السنوات الماضية، وكل منهم عَلم في مجاله، وترحب في الوقت ذاته بعودة القاص والروائي المبدع الأستاذ خالد اليوسف مرة أخرى لعضوية هيئة التحرير، ومشاركة المرأة لأول مرة في تحرير الراوي: الأستاذة نجلاء مطري، وتبارك لعضو هيئة التحرير ياسر مرزوق حصوله أثناء صف هذا العدد على درجة الدكتوراه في السرد الروائي الحديث.

**رئيس التحرير**

# الكتابة الروائية بين امتلاك المؤلف وتملك الراوي

## دراسة في الرؤية والتبئير

بشير محمودي

(الجزائر)

### توطئة:

إن أهم ما يميز الرواية عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، هو تعدد الأصوات فيها، مما يجعلها معقدة ومركبة من حيث عدم القدرة على التمييز أو الفصل بينها لتداخلها وتشابكها، وهي أصوات يمثلها المؤلف من جهة والراوي والشخصيات من جهة أخرى ومن أجل ذلك يصعب إيجاد خيوط فاصلة بين تلك الأصوات، لأن ظهورها أو اختفاءها يعود إلى نوايا مختلفة وأغراض متعددة، قد تكون صادرة من المؤلف أو من الراوي أو الشخصيات على حد السواء، وقد يكون محرك كل ذلك مصدراً واحداً، ينتقل من نمط إلى آخر أو من مظهر إلى آخر؛ استجابة لمعطيات وجزئيات تتعلق ببناء مشروع الكتابة الروائية في حد ذاته.

لذلك لا يمكن تبرئة أو إبعاد المؤلف من العمل الروائي، فملكية العمل تعود إليه أساساً، ولعله هو نفسه يشكل المصدر الوحيد الذي يدور حوله كل شيء، مهما حاول المؤلف إخفاء وجوده أو ظهوره في

الرواية، فهو يتوارى خلف الأصوات الممثلة بالراوي أو الشخصيات أو حتى الأشياء أو الموجودات، وتبقى الإشكالية المطروحة في نسبة أو مقدار الظهور أو الاختفاء والأشكال والأنماط التي يتخذها لذلك.

ومن هنا جاءت فكرة امتلاك المؤلف للرواية بالدرجة الأولى، إذ لا يمكن التغاضي عنه فور البدء في قراءة الرواية من الوهلة الأولى ومن السطر الأول، أما ظهور باقي الأصوات (الراوي)، فهو على سبيل تمرير الكلمة من المؤلف أو توزيع للأدوار والوظائف، فإن تجاهله وهم، ولكن الخضوع لسلطته وشرعية امتلاكه للعمل الأدبي (الرواية) من جهة أخرى يمثل خدعة في الوقت نفسه، فليس كل ما يكتب ويصرح به في الرواية؛ له علاقة بالمؤلف، علاقة خاصة أو ذاتية ترتبط بشخصيته وحياته وإن كان ما يصدر أو يثبت يعبر بشكل أو بآخر عن مواقف وآراء المؤلف يتبناها الراوي تارة وتتبناها الشخصيات تارة أخرى.

فمكانة المؤلف تتسامى وتتعالى عن الوهم أو الخدعة، لتحتل مكانة الحقيقة أو الواجهة، باعتبار أن عنوان الرواية واسم المؤلف أول ما يظهر أو يصادفه القارئ أمامه، فحقوق المؤلف محفوظة منذ البداية، وملكيته معلنة بلافتة إشهارية على غلاف الرواية وتصميمها الخارجي.

أما وضعية الراوي أو منزلته، فتأتي في الواجهة الثانية وهي واجهة خلفية، أو صورة ثانية، تمثلان ظلاً للصورة الأولى (وضعية المؤلف) لتكونا بدورهما ظلاً لصورة ثالثة (وضعية الشخصيات) ومن ثمة فنحن أمام ثلاث وضعيات بدلاً من وضعيتين، أما وضعية السارد/ الراوي ووضعية الشخصيات، وهما الوضعيتان اللتان ركز عليهما جيرار جينيت (Gerard Genette) حيث عمد إلى صياغة ثلاث تقنيات للسرد وانطلاقاً من وضعية السارد بالنسبة للشخصيات في إطار ما يسمى بالبؤرة أو التبئير[1] (Focalisation).

وما يبدو على تصنيف «جينيت» هو اعتماده التصنيف الثنائي (السارد/ الشخصية) واستبعاده للمؤلف، فقد يكون متضمناً في صوت الراوي أو في صوت الشخصيات، وقد يكون مستبعداً بصورة قصدية أو قطعية، عملاً بالآراء والتوجيهات التي تدعو إلى موت المؤلف، ولعل استبعاد أو تجاهل المؤلف في كثير من التصورات النقدية والممارسات الإجرائية ناتج عن تلك الآراء أو النظريات التي جنحت إلى صيغة

التجريد للعمل الأدبي (الرواية) عن مؤلفه أو صاحبه.

ولكن ذلك لا يمكن أن يسقط ملكية المؤلف، فهي ملكية موثقة ومؤرخة ومحفوظة وقد يكون ذلك ناتجاً عن صيغة الإضمار عدا صيغة التجريد التي ذكرناها سلفاً، فقد يتحدث المؤلف بصوت الراوي أو بصوت الشخصية، ويبقى مضمراً أو محذوفاً، بقرينة تدل عليه، وتؤكد حقيقة وجوده وامتثاله أمام القارئ أو المتلقي، مثلما يتحدث كذلك المتلقي عن الراوي أو الشخصية، وهو ينوي أو يقصد في داخله الحديث عن الكاتب أو المؤلف.

## صيغ التبئير وأشكاله:

إن الحديث عن صيغ التبئير أو أشكال وجهة النظر أو الرؤية يفرض عرض تلك الصيغ بأساليب علمية وطروحات دقيقة، لأننا أمام مقولات لعلم قائم بذاته، وهو علم السرد أو السرديات[3] (Narratologie)؛ إذ معظم تصوراته تستند في تحديد معطياتها وبناء مفاهيمها إلى جهاز مفهوماتي يتأسس بمرجعيات علمية تحاول اكتشاف ميكانيزمات واستراتيجيات أو تقنيات هذا العلم والموضوع الذي يعالجه في الوقت نفسه (السرد).

ولعل من ضمن تلك التقنيات أو الميكانيزمات «صيغ التبئير» أو أشكاله، وإن كانت تسمية التبئير أو البؤرة تقابلها تسميات مختلفة تؤدي المعنى نفسه أو التصور، يلجأ جينيت في هذا التصور إلى استعمال مصطلح «البؤرة focalization» بدلاً من الألفاظ المطروحة في النظرية وهي الرؤية (Vision) والمجال (Field) أو وجهة النظر (point de vue) أو بؤرة السرد[4] (Focus de narration)».

## التبئير/ الرؤية (vision):

إن الرؤية (vision): «هي قدرة الكائنات الحية والآلات على تمييز الأجسام على أطوال تموجات أوترددات الضوء المنعكس منها أو الصادر عنها يميز الجهاز العصبي اللون بمقارنة استجابات الأنواع المختلفة من الخلايا المخروطية في العين للضوء».

وكذلك هو الشأن بالنسبة للرؤية (Vision) في الخطاب الروائي، فرؤية المتلقي تستطيع تمييز الأجسام التي تمثلها عناصر أو مكونات الخطاب السردي، بواسطة فهمه وقدرته على تحديد الخيوط الفاصلة أو الحدود الفارقة بينها وهما يقتربان من وظيفة الضوء المنعكس على

العين أثناء الرؤية لتحديد نوع الأجسام وطبيعتها (الأشكال/ الألوان).

كما أن التموجات والترددات الصادرة عن الضوء المنعكس تقترب إلى حد بعيد من التشكلات والتمظهرات التي تستقر عليها مكونات الخطاب السردي (الأجسام) لتتخذ تلوينات معينة وبناءات جمالية محددة، نابعة عن أغراض أو أهداف يتوخاها المؤلف، تنعكس في ذهن المتلقي وفق استجابات وأنماط للتركيز تؤدي إلى فهم الرسالة البصرية والذهنية في الوقت نفسه.

ولعل وضعية المؤلف والسارد والشخصيات في الرواية، هي من أهم الوضعيات التي تجسد مفهوم الرؤية سواء لدى المؤلف في بناء النص وتشكيله، أو لدى المتلقي في فهم النص وتفكيكه.

ولقد ارتبطت الرؤية من جهة أخرى برؤية اللون وتمييز الألوان بعضها عن بعض «إذ يمكن للعين أن تميز عدة مئات من الألوان وعند مرج هذه الألوان الطيفية النقية مع بعضها أو تمديدها بالضوء الأبيض يمكن عندها أن يرتفع الرقم ارتفاعاً كبيراً.

ولعل تغييب المؤلف حتى وإن كان ذلك مجازاً أو ضمنياً يعود إلى فكرة صيغة الإضمار التي أشرنا إليها سلفاً، وهنا يقترب من فكرة مزج الألوان في منطق رؤية اللون، لأن هذا المزج يتضمن وجوداً للونين مختلفين ولكنهما متكاملان، كتكامل صوت المؤلف مع صوت الراوي بشكل كبير وتكامله مع صوت الشخصيات ربما بدرجة أقل، وفي كلتا الحالتين يحجب المؤلف ويضمر، ولكن لا تسقط شرعية وجوده إطلاقاً.

إن فكرة مزج الألوان المتكاملة أو المتقاربة تجعلنا نفكر في صيغة تركيب بين الصور أو الوضعيات، لكن هذا التركيز يجنح إلى صيغة ثلاثية بدل الصيغة الثنائية التي عمد إليها «جينيت» في تحليله لأشكال التبئير أو البؤرة، وتبعه في ذلك من النقاد والدارسين، حيث كان الحديث عن المؤلف خارج مجال التصنيف الثنائي (الراوي/ الشخصية) أما التصنيف بالصيغة الثلاثية يجعلنا نثبت الصور أو الوضعيات الثلاث (المؤلف/ الراوي/ الشخصية).

- الصورة الأولى ← المؤلف ← 1.
- الصورة الثانية ← الراوي/ السارد ← 2.
  ⇦ أطراف التصنيف.
- الصورة الثالثة ← الشخصية ← 3.

- 1 = 2 = 3 (المؤلف = الراوي = الراوي = الشخصية).

- 1 # 2 = 3 (المؤلف # الراوي = الشخصية).

- 1 - 2 # 3 (المؤلف = الراوي # الشخصية).

إن الصيغة الأولى (1 = 2 = 3) تدل على أحادية الصوت في الرواية أو إلى تطابق الأصوات وامتزاجها وتداخلها إلى درجة انصهار كل الأصوات بعضها ببعض، إذ لا يمكن التمييز بينها، ولا يمكن التفكير إلا في شخصية البطل الذي يقود كل شيء، كبطل الحروب القديمة لذلك يصعب تحديد محمولات المؤلف والتعالقات التي يظهر بها، فقد يختفي وراء صوت الراوي (المؤلف = الراوي) وقد يختفي وراء صوت الشخصية (المؤلف = الشخصية) وقد تمثله مجموعة من الشخصيات، باعتبار أن الشخصية قد تتمفصل إلى عدة شخصيات، ما هي إلا انشطار أو انقسام للشخصية الأولى أو الرئيسة، فالشخصية وحدها تمثل بنية معقدة في الرواية، لتعدد تعالقاتها مع باقي الأصوات أو مع باقي الأشياء أو الموجودات التي تقوم بوظائف لا تقل أهمية عن الوظائف التي تقوم بها الشخصيات؛ إذ الحديث عن الشخصية الحقيقية بات من الأمور المستحيلة في الرواية، لكونها تمثل جهازاً ضخماً أو معقداً، وبذلك تتعقد وضعية المؤلف من جهة ويصعب تحديد أو تعيين بؤر تموقع المؤلف في الرواية بشكل واضح من جهة أخرى.

ولعل هذه الصيغة تقترب أو تقارب صيغة الراوي العليم بكل شي، فهو مساوٍ لشخصية (المؤلف) يتحدث بلسانها ويتبنى أفكارها وتأملاتها ويشعر بأحاسيسها ومشاعرها يعيش ماضيها ويعرف مستقبلها ومصيرها فهو يقوم بكل الأدوار بدءاً بدور الراوي ووصولاً إلى دور الشخصيات على حدٍّ السواء، وفي هذه الوضعية تكون الرواية خالية من التبئير أو الرواية ذات البؤرة صفر (Focalisation omnisciente ou zero).

أما الصيغة الثانية (1=2#=3) فالمؤلف في هذه الوضعية لا يرتبط بالراوي ولا يقوم بالأدوار أو الوظائف التي يضطلع بها الراوي (القص/ التوجيه/ التواصل/ التوثيق...) وإنما يرتبط بالشخصية قد يحمّلها بعض الرؤى أو بعض الأفكار والتأملات وقد يساندها في بعض المواقف وذلك كله باتفاق مع الراوي من خلال علاقة حوارية وتناغمية بينهما (المؤلف/ الراوي) يسهم الراوي في إيجادها ونسجها إلى حدٍّ بعيد. ولعل هذا التوجه لا يستسيغه «سعيد إبراهيم» نظروا إلى لحظة القص على أنها ترادف لحظة الكتابة ومن ثم ساووا بين الراوي والمؤلف كما ساووا بين متلقي الرواية والقارئ»(5).

إنَّ عقد علاقة المساواة بين المؤلف والراوي أو عدم عقدها [(1=2) (1#2)] لا يعود إلى صيغة تنظيرية ثابتة أو قارة، وإنَّما يعود إلى أشكال أو أنماط نصية تفرزها تحولات الرواية باعتبارها نصاً متحولاً باستمرار مما يفرز نمطاً معقداً من التحالفات والتشابكات يصعب فرز خيوطها وأسلاكها ولكنها في الوقت نفسه تثبت وجود جميع الأطراف بما فيها المؤلف باعتباره حالقاً للرواية بما تحمله من بناءات وتراكيب وبما تتضمنه من وحدات وعناصر مكونة لتلك البناءات والتراكيب (المؤلف/ الراوي/ الشخصيات...).

وفي هذه الصيغة لا يقدِّم الراوي أكثر مما تعرفه الشخصية ليترك المجال أمام المؤلف في عقد تدخلات قد تكون مباشرة أو متضمنة في صوت الشخصية تظهر بُعدها ونواياها وتركيبتها الداخلية سواء كانت نفسية أو فكرية؛ لأنه ليس من فائدة المؤلف أن تبقى الشخصية غامضة ومغلقة على طول خط الرواية، فهي في كل الأحوال تحمل أفكاراً أو رؤى تجسِّد مواقف ما أو وضعيات معينة تجاه الحياة أو المجتمع يريد المؤلف تبليغها ومعالجتها، حتى لو كانت تلك الرؤى ترتبط بتصورات أو تأملات ذاتية محضة إلا أنها تعكس فلسفة أو فكرة المؤلف تجاه الأفراد أو الآخرين وتجاه المجتمع بشكل عام لتتضمن الرواية في نهاية الأمر رسالة من المؤلف.

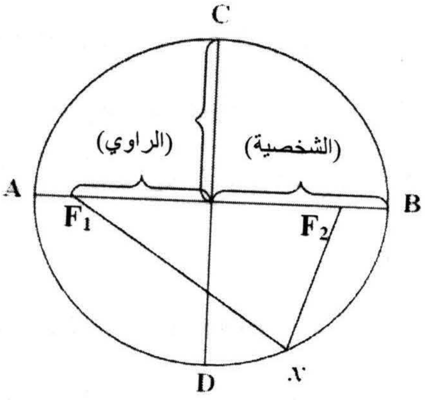
أما الصيغة الثالثة (1=2#2) فإن المؤلف والراوي يتموقعان في وضعية واحدة ويتحدان أو يلتقيان في نفس الرؤى والتوجيهات وإن كان المؤلف والراوي في جميع الصيغ أو الأنماط السردية لا ينفصلان أبداً، فهما يمثلان صوتاً واحداً على سبيل الافتراض أو على سبيل الحقيقة أيضاً، وهما في هذه الوضعية يعرفان أقل مما تعرفه الشخصية، ولكنهما يخفيان نية معرفة الشخصيات وكل ما يدور في الرواية، باعتبارها مشروعاً صممه المؤلف باتفاق مع الراوي في مرحلة أولى ثم باتفاق مع الشخصيات في مرحلة ثانية بعقد شراكة وتعاون بين جميع الأطراف يمتلك المؤلف حق تقديمها والتعريف بها، لكونه هو من كتب القصة وهو من يحكيها ويسمعها في نهاية المطاف.

**التبئير/ بؤرة السرد** (Focus de narration):

إن مفهوم البؤرة (Focus) في مجال الهندسيات يستدعي الربط بين نقطتين ($F_1/F_2$) «بنسبة مسافة ثابتة بين النقطة أو البؤرة أو البؤرة وبين النقطة والدليل وتساوي معامل التباعد المركزي»(6). وهذا التصور لمفهوم البؤرة يتماشى مع تصورنا

لعلاقة المؤلف بالراوي والشخصيات وإلى صيغ التصنيف التي عمدنا إليها والتي تركز كثيراً على شرعية وجود المؤلف فهو يملك ويحكم في الوقت نفسه وكل خيوط الرواية بيده يتحكم فيها كما يشاء أو يريد ووقت ما شاء أو أراد.

فإن صوت المؤلف يظهر في الرواية باعتباره بؤرة في السرد (Focus) تتحدد بمدى وطبيعة العلاقة بين النقطتين ($F_1$/ $F_2$) (الراوي/ الشخصية) والتي تظهر بقرائن أو دلائل تدل على المحذوفات أو الأصوات المضمرة، بما فيها صوت المؤلف بالدرجة الأولى، الذي تمارس عليه سلطة الحذف أو الإضمار، ولكن بإثبات قرائن دالة على وجوده باستمرار تؤسس لمفهوم التباعد المركزي بين المؤلف والراوي من جهة وبين المؤلف والشخصيات من جهة أخرى باعتباره (المؤلف) بؤرة في السرد.



(المؤلف)

إن صورة القطع الناقص أو الأهليج (ellipse) يمثلها الفضاء النصي للرواية فالعلاقة بين الراوي والشخصيات قد تأخذ تعالقات مختلفة تلتقي في نقطة مركزية (المؤلف) كما أنها تأخذ كذلك صيغة توزيعية؛ لأن صوت المؤلف قد يطل علينا من حين إلى آخر في الرواية وفي أية نقطة أو محطة من محطاتها.

### التبئير / الحقل (Field):

ومن المصطلحات المتداولة التي تدل على مفهوم مصطلح التبئير أو البؤرة عدا مصطلح الرؤية أو بؤرة السرد مصطلح «الحقل» (Field) وإن كانت هذه الترجمة لا تدل على المعنى المراد بدقة، فهي تسمية بعيدة نوعاً ما ولكنها تؤدي المعنى العام لمفهوم مصطلح التبئير أو البؤرة وهو الاختلاف لكون البؤرة تبحث عن التركيز أو وجهة النظر انطلاقاً من تعددية الأصوات أو انطلاقاً من علاقة الراوي بالشخصيات على الأقل، كما أثبتها منظرو الخطاب السردي بدءاً (بيجينيت)، إذ كان الحديث عن المؤلف في تنظيراتهم هامشياً، ومعترفاً بوجوده وعلاقته مع الراوي والشخصيات ولكنه غير مثبت في صياغة معادلات تقنيات السرد (التبئير) وهذا ما حاولنا إضافته في هذه الدراسة.

ولعل الترجمة البديلة لترجمة مصطلح (Field) إلى اللغة العربية هي تسمية «المجال» بديل «الحقل»؛ لأن تسمية الحقل قد تحيلنا إلى استعمالات أخرى للكلمة بالإضافة إلى أنها تفتقد إلى المعنى أو المعطى العلمي الذي يجب أن يتحقق في كل المصطلحات السردية باعتبارها تنتمي إلى علم قائم بذاته (علم السرد Narratologie).

**التبئير/ وجهة النظر** (point de vue):

إنَّ معالجة تقنيات السرد (les modes narratives et les pount de vue) لدى الباحثين أو الدارسين المنظرين للسرد لم تتم بشكل مفصل وواضح، بل إنَّ تلك المعالجة كانت في أغلب الأحيان عبارة عن أسئلة، تطرح بشكل عجيب، قد ترجعنا إلى نقطة البداية أو إلى نقطة الصفر، فتجعل كل ما قيل حول تقنيات السرد (les points de vue) بما فيها التصنيفات المعروفة (الرؤية انطلاقاً من علاقة السارد بالشخصية). والغريب في الأمر أنَّ تلك التساؤلات واردة حتى عند (جينيت):

- من الذي يرى؟

- «qui raconte l'histoire»؟

- من الذي يتكلم؟

- «qui concerne la fiabilite de la voix narrative»[7].

ولعل الحقيقة في كل ذلك أن الراوي يظهر امتلاك الرواية بدون منازع على حد قول (بروست) «لا أحد من شخصيات الرواية ينازع الراوي»[8] ولكن تلك الحقيقة تفتقد إلى طرف أساسي في المعادلة وهو المؤلف الذي له حق وشرعية امتلاك الرواية، فإذا كان لا أحد من شخصيات الرواية ينازع الراوي؛ فإنه لا أحد يتجاهل المؤلف.

**مدونة إجرائية:**

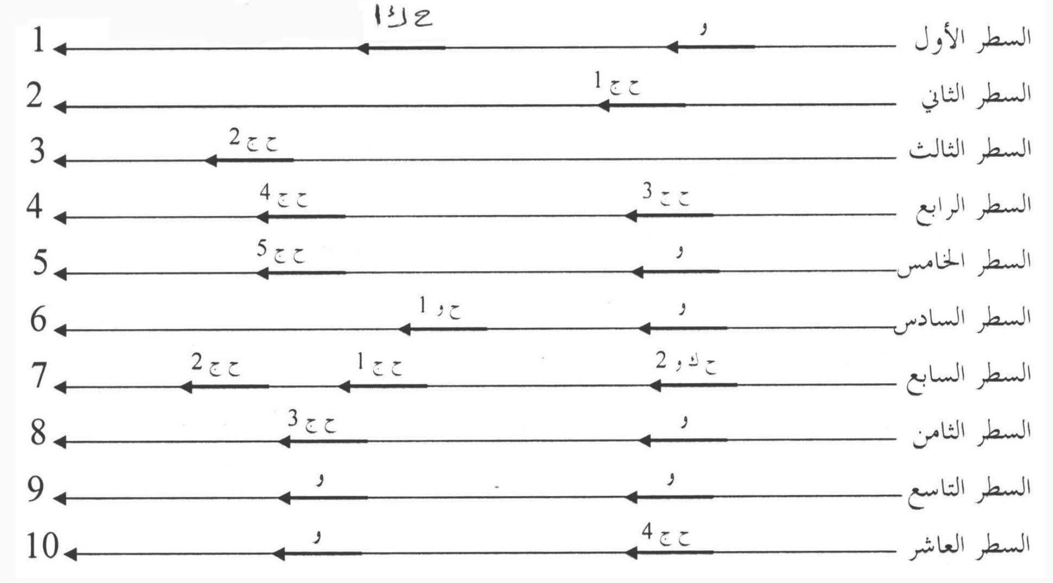
من أجل تحقيق أو تجسيد التصورات والمفاهيم النظرية التي أشرنا إليها في الجزء الأول من هذه الدراسة، سنحاول تطبيق تلك التصورات على مدونة أو مقطع روائي من رواية «البحث عن الوجه الآخر» للروائي «محمد عرعار» من خلال تحديد استراتيجية للتحليل، تمكننا من تغطية المفاهيم النظرية، وقد يفرز التحليل أو الإجراء في حد ذاته مفاهيم نظرية جديدة، تثري المفاهيم الأولى، وقد تعدل في بعض الجزئيات ولكن لابد للإجراء في نهاية الأمر أن يحقق المفاهيم النظرية حتى لو أعاد صياغتها، فإعادة الصياغة تكون على سبيل الضبط أو الدقة فقط، أما التصورات

النظرية الكبرى فتبقى قائمة، ولعل ما يفرزه الإجراء من رؤى واكتشافات أثناء التحليل يساعد في تطور النظرية أساساً، لأنه ليس من المنطق أن تبقى تقنيات السرد (التبئير) ثابتة ومتوقفة عند تصنيفات وتحديدات (جينيت) في مقابل التحول السريع والتطور الملحوظ للنص أو الخطاب الروائي.

- «وحقيقة الأمر هو أنّي كلما كنت خارج البيت، فكرت في مشكلة الإضاءة، وتأخر رجال مصلحة الكهرباء عن القدوم لوضع العداد وتشغيل النور.. فأزمع زيارة المصلحة للاحتجاج والمطالبة، لكني أتردد أخيراً، فلا أذهب.. وأبقى أنتظر، وأنا في داخلي أتمنى لو أنهم لا يأتون، فأبقى بصحبة الشموع الحانية.. حيث يستلذ لي التفكير، وتهيم نفسي بالنقاء والسمو، وكلما عدت حملت معي كتاباً من السوق، أتناوله بشهية كبيرة، وأسهر به، ساعات طويلة، وأحياناً، كنت أعجز عن ترك الكتاب والنهوض لإطفاء شعلات الشموع التي أتعبها التراقص، وقصر طولها فرط السهر.. فأنام في مكاني والكتاب على وجهي، مفتوح بناحيتي في غفلة مني»(9).

ومن أجل اكتشاف تموقع المؤلف بعلاقته مع الراوي والشخصيات، سنعمد إلى رسم خطة أو وضع استراتيجية، تمكننا من تحديد تموقعات الأصوات (المؤلف/ الراوي/ الشخصية) بصورة تقنية تقربنا أكثر من الطبيعة العلمية لعلم السرد (narratologie) باعتباره يدرس الميكانيزمات الداخلية لبناء الخطاب السردي (الرواية) وأول خطوة أو مرحلة من تلك الاستراتيجية أو الخطة، هي إحصاء الجمل وتحديد وظائفها في السرد فقد تكون جملاً متضمنة لوسائط أو قرائن تقوم بوظائف متعددة، من بينها إبراز تلك التموقعات:

تلك التموقعات.




إن تفكيك البنية إلى أحداث كلية (ح ك) وأحداث جزئية (ح ج) ووسائط (و) هو على سبيل الكشف عن العناصر أو الوحدات المكونة للبنية السردية ولغايات إجرائية، لأن البنية في النهاية هي وحدة خطية متكاملة الوظائف؛ إذ لا توجد وحدة ضائعة في السرد على حد تعبير (بارت Barthes).

والأهم في هذه البنية هو الكشف عن تموقعات للمؤلف والراوي وعلاقتهما مع الشخصيات انطلاقاً من الصيغ أو التقنيات التي أشرنا إليها في الجزء النظري من هذه الدراسة.

فالمقطع السردي يوظف ضمير المتكلم كصيغة للحكي أو السرد (أنا) ولعل ضمير المتكلم هنا يكون أشد تعقيداً لأنه تتوارى خلفه كل الأصوات، فقد يشير إلى المؤلف تارة أو إلى الراوي أو الشخصية تارة أخرى، حيث يصعب التمييز بين كل الأصوات، لأن الراوي يمثل شخصية من شخصيات الرواية، بل بطلها الوحيد (الراوي = الشخصية) (2-3) والمؤلف يمثله الراوي، ينوب عنه ويتحدث بلسانه (المؤلف = الراوي) (1-2)، ومن ثم تكتمل المساواة (1=2=3). كصيغة من صيغ السرد أو نمط من أنماط الرؤية أو التبئير.

ففي هذه الحالة الراوي يتبنى الأحداث أو الوقائع باعتباره شخصية في الرواية، أو بطلها (ر=ش) فالمقطع السابق يتضمن

حدثين، الحدث الكلي الأول (ح ك 1) وهو التفكير في مشكلة الإضاءة وما يترتب عنه من أحداث جزئية (ح ج 1/ ح ج 2/ ح ج 3/ ح ج 4) أما الوسائط (و) فهي تملأ الفضاء السردي وتتمفصل بشكل توزيعي بين الأحداث، حيث تقوم بوظيفة تعميق الأحداث وتعميمها بشكل يجعلها غير عادية، حتى لو كانت تدل على ذلك من أول وهلة (التفكير في مشكلة الإضاءة/ مطالعة الكتاب) وبذلك تشكل الوسائط بؤراً لتموقع المؤلف أو الراوي، فهما يتبادلان الأدوار والرؤى بعد اتفاق وشراكة (م=ر) وإن كان صوت المؤلف يطغى أحياناً، بنوع من التسلط أو التملك يلفتان الانتباه إلى وجوده وحضوره باستمرار.

فمهما امتزجت الأصوات وتفاعلت أو تداخلت (م، ر، ش) يمكن التمييز بين نبراتها وذلك بالرجوع إلى صيغ الأسلبة، حيث يمكن الوقوف على طبقات متفاوتة من الأسلبة، يسهل تمييز صوت المؤلف من خلالها، لأنها نبرة تتكرر وتظهر في كل الأعمال الأدبية، وهذا واضح في المقطع السردي السابق لـ «محمد عرعار»، من خلال تدخلات المؤلف/ الراوي بتعابير وأساليب تعليمية، تظهر وظيفة التوجيه أو الشرح، التي يقوم بها من حين إلى آخر، لكون هذه الوظيفة تسقط عن الراوي؛ لأنه يمثل شخصية بطل الرواية أو بالأحرى يمثل الشخصية الوحيدة وذلك باعتراف الشخصية (الراوي) وبتأكيد المؤلف نفسه.

- «إذن فحقيقة الأمر، هو أنا نفسي أمثل الأدوار وليس هناك أحد معي»(10).

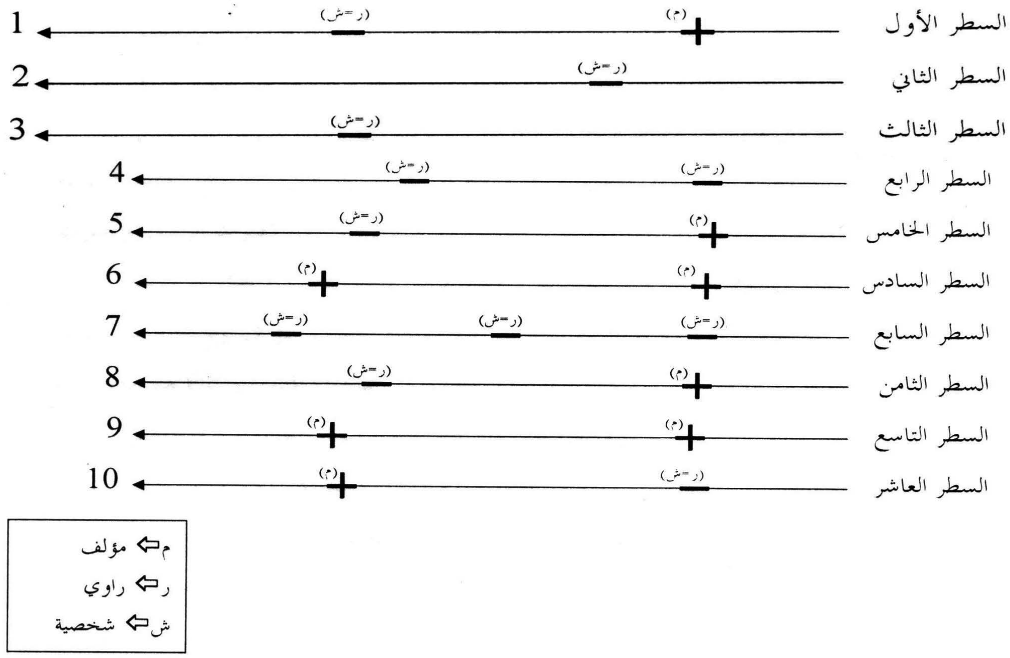
إن المسافة بين المؤلف والراوي وبين الشخصيات تكون قريبة أو تكاد تكون متطابقة في السرد الذي يعتمد فيه صيغة المتكلم، مثل ما هو الحال في المقطع أو المدونة، عكس المسافة التي يمكن قياسها أو رسم تباعدها في حالة اعتماد ضمير الغائب في السرد (هو)، ففي هذه الحالة ينفصل صوت على الأقل أو يتميز عن باقي الأصوات، كانفصال صوت الشخصية مثلاً عن صوت الراوي أو المؤلف.

وعلى الرغم من ذلك فقد تتداخل الأصوات وتتماهى في قالب حلولي يتحكم في قبضته المؤلف لأنه فلي نهاية الأمر، يتقدم لشرح وتحديد خطة مشروع بناء الرواية فكرياً وفنياً، ولعل تدخلات السارد (المؤلف) تبقى الكاشف المهم لصوت المؤلف وهذا تبينه المدونة المختارة، إذ الأساليب التعليمية الموظفة تعود في الأساس إلى أسلوب المؤلف الذي يتدخل لشرح وتبرير بعض الأحداث وتوضيح بعض المواقف وتنحية الغموض

عن الشخصيات أو الشخصية التي يضعها المؤلف وتنحية الغموض عن الشخصيات أو الشخصية التي يضعها المؤلف تحت المجهر، ويعطيها عناية فائقة واهتماماً كبيراً، وقد يضطلع بذلك كله الراوي، لأن ذلك من اختصاصاته ووظائفه، ولكن إذا كان يمثل شخصية في الرواية، بل بطلها الوحيد، مثل ما هو في المدونة، فإن ذلك عبء على الراوي، يخففه المؤلف أحياناً بتدخلاته وشروحاته (metalepsis).

وهو مصطلح يريد به [جينيت] كل تطفل من الراوي في الرواية وإن كان بعض الدارسين أو المنظرين يرونه تجاوزاً (Transgression) وقد تكون هذه التسمية مجحفة في حق المؤلف، لأنه لا يمكن أن يخضع إلى قانون أو أمر أو قاعدة تمنعه من التدخل في مشروع هو في الأساس من وضع خطته ولبناته الأولى.

ولعل تسمية [جينيت] تدخل السارد أو المؤلف بالتطفل تحمل نوعاً من اللطف واللياقة إلا أن ذلك لا ينقص في قيمة أو منزلة المؤلف سواء كان ذلك تجاوزاً أو تطفلاً لأنه ليس بحاجة إلى استئذان (المؤلف) لدخول بيت من هندسته وبنائه أساساً، ومن أجل الكشف عن تموقعات المؤلف تحول الخطاطة الأولى المتضمنة للأحداث والوسائط إلى خطاطة متضمنة للبؤر (Focus) المشكلة أو المحددة لتمظهرات أو تمفصلات المؤلف (Articulation).



إن تمفصلات المؤلف ترتبط في الأساس بأنماط أو أشكال من التعالقات وحركة لمجموعة من النواة تتعالق وتنسجم وفق حركة مفصلية مضبوطة ومتنوعة ولكنها تتطلب مفاصل متحركة غير ثابتة في الفضاء الروائي (جسم الرواية). "إن المفصل هو مكان التقاء عظم بعظم آخر أو بين عظم وغضروف فيما بينها من حيث درجة قابليتها للحركة وتسمى المفاصل الواسعة الحركة بالمفاصل الزلالية توجد في مناطق مختلفة من الجسم، ويعتبر هذا النوع من المفاصل من أهم أكثر المفاصل انتشاراً في الجسم وتتوقف حركتها على شكل واتساع السطوح المفصلية وتركيب الأربطة المتعلقة بالمفصل وتسمح المفاصل بالقيام بحركة واسعة النطاق مثل:

- **حركة زلقية**: وهي حركة ينزلق فيها سطح مفصلي مستوٍ تقريباً على سطح مفصلي مقابل حتى يتطابق معه تماماً.
- **حركة زاوية**: وتشمل الانثناء والبسط والتقريب والتبعيد.

والمشابهة بين حركة المفاصل في الجسم وبين حركة المؤلف في الخطاب الرئيسي، تكاد تكون متقاربة أو متطابقة، تجعل توظيف مصطلح التمفصلات مستساغاً ومقبولاً إلى حد بعيد، كما أن هناك قاسماً مشتركاً أو تقاطعاً في توظيف مصطلح «حركة الزاوية» باعتباره مصطلحاً متداولاً في علم الطب، وهو متداول كذلك في علم السرد «زاوية النظر» المراد به «الرؤية» أو «التبئير»، وما يهمنا في هذه الاستعمالات هو كيفية استثمار فكرة الحركة سواء كانت حركة زلقية أو حركة زاوية في إثبات أو كشف حركة وتموجات صوت المؤلف في الرواية وطبيعة التعالقات الممكنة مع بقية الأصوات، كصوت الراوي أو صوت الشخصيات والكشف في الوقت نفسه عن طبيعة النواة المحققة لتلك التعالقات (الأحداث/ الوسائط).

ولعل الحركة الزلقية لصوت المؤلف في المدونة تظهر باتفاق صوت المؤلف وتداخله مع صوت الراوي والشخصية أو مع صوت الراوي وحده باعتباره الشخصية الوحيدة في المدونة وكأننا هنا أمام صيغة تساوٍ تام وتطابق كامل (1=2=3). فكأن كلّ الأصوات تمنحنا قيمة واحدة أو، قياساً كمياً واحداً. فالراوي (الشخصية) يظهر صوته بوضوح في عرض الأحداث وتقديمها (حدث التفكير في مشكلة الإضاءة/ حدث المطالعة)، إلا أن هناك متممات للأحداث يضطلع الراوي (الشخصية) في توضيحها والاعتراف بها، وهي الأحداث أو الوظائف التي تقوم بوظيفة المنع أو التردد وكأنها

تحد من الأحداث الأخرى التي تقدم عليها الشخصية (الراوي) في محاولة خلق أجواء من الصراع في السرد أو غموض في رغبات الشخصية واختياراتها.

وكل ذلك يقع بصيغة توافقية بين الراوي والشخصية، إلا أن هناك صوتاً آخر، يطغى عليهما بنبرة فوقية ومتعالية، تتسلل إلى السرد أو تطفو لأنها موجودة ضمنياً منذ البدء في السرد أو الحكي (المطالع الاستهلالية) وهو صوت المؤلف الذي يطفو ويظهر من خلال الوسائط الموزعة في الفضاء النصي (و) والتي تتوسط الأحداث مهما كانت طبيعتها أو وظائفها، وقد يتطابق تماماً صوت المؤلف مع صوت المؤلف مع صوت الراوي (الشخصية) بانزلاق إرادي ومقصود، كتدخل صوت المؤلف وتوسطه بين حركة الفعل وحركة منع الفعل (الفعل/ التردد) وتطابقه مع صوت الراوي (الشخصية) لتبرير المنع وربطه برغبة داخلية أو نفسية للشخصية (الراوي) [ح ج 3 + ح ج 4) + (و+ ح ج 5)] لتستقر الشخصية في فكرة اللافعل وتعالقها مع نواة أخرى وهي الأشياء (الشموع) التي تقوم بوظيفة الشخصيات وكأنها شخصيات حقيقية تشارك الشخصية (الراوي) تأملاتها وأفكارها وأحلامها ومعاناتها.

ولعل حركة الزاوية ترتبط بحركات جزئية ودقيقة عكس الحركة الزلقية التي قد ترتبط بحركات كبرى تسهم فيها أصوات تمثل مفاصل في السرد، كصوت المؤلف أو الراوي أو حتى الشخصيات، حيث تكون هذه الحركة بارزة وقوية أما حركة الزاوية فقد تشارك فيها نفس الأصوات أو الأطراف ولكنها تكون جزئية ودقيقة تأخذ تموجات واهتزازات مختلفة يمكن تلخيصها فيما يلي:

- **زاوية الانثناء:** وقد تمثل هذا النوع من الحركة تطابق صوت المؤلف مع صوت الراوي، وهي حركة ثابتة أو محققة في كل الأعمال الروائية أو في كل المدونات، باعتبار المؤلف صوتاً متضمناً بالضرورة، لأن هذا التطابق قد يفك أو ينفصل بتباعد الصوتين (المؤلف/ الراوي) أو تنازل أحدهما للآخر لأغراض أو أهداف يتوخاها المؤلف أساساً، كرغبته الملحة في إزالة أي لبس أو غموض يحيطان بالشخصية كما هو وارد في المدونة في شرح المؤلف عدم رغبة الشخصية (الراوي) في تصليح النور وتشغيل الكهرباء، رغبة منها في الانزواء أو الانطواء، وعدم الانكشاف أو التعرّي أمام الآخرين وهذه البؤرة (الزاوية) تمثل تنحي أو تنازل الراوي عن وظيفة

من وظائفه (الشرح والتوجيه) لصالح المؤلف وإن كان ذلك حقاً من حقوقه الشرعية في كل الأحوال.

- **زاوية البسط**: وهي الحركة أو الزاوية التي تحقق الهيمنة الفعلية للمؤلف في النص أو الخطاب الروائي بحركة بسط تمكنه من مراقبة كل شيء عن كثب أو قرب، كما تسمح له بتمرير جميع الرؤى أو الأفكار (توجهات، مواقف، إيديولوجيات...) في مساحات كبيرة وفي نقاط تمركز متعددة (بؤر) تتعالق بأنماط نواتية مختلفة كذلك (مساحات الوصف، المونولوج، الارتداد،...) وهذا يتضح في الوسائط الموزعة في السطر السادس والتاسع من المدونة من خلال تسرب وتسلل المؤلف بإشعاعات وصفية تؤكد نمط الشخصية وطبيعتها، من حيث استغراقها في التأملات الفكرية وتعاليها عن الواقع في عالم من الخيال والحلم والمثالية، حيث تتناغم الشخصيات مع الأشياء والموجودات (الشموع/ الكتاب) بدلاً من معايشة الآخرين أو الناس، فهي تفتقد إلى النزعة الاجتماعية الطبيعية أو تتعمد إلى تحاشيها والنفور منها، من خلال مناجاة ذاتية وحوارات نفسية هائمة في عالم سحري لا حدود له ولا تحكمه قيود المنطق وإنما هو عالم عجائبي يحكمه اللامعقول. وهو يمثل حقيقة يريد المؤلف تبليغها وتوضيحها بنوع من الفكر العميق والتأمل النافذ للحياة والكون والإنسان على حد السواء.

- **زاوية الاقتراب**: وهي لحظة تمكن للمؤلف من السرد أو صيغة للتدخل المباشر والظهور العلني له ليس على سبيل التجاوز أو التطفل كما يسميه (جينيت) وإنما ذلك على سبيل الحق أو الشرعية في امتلاك مشروع الرواية برمته، كاقتراب المؤلف من الراوي (الشخصية) في المدونة وفي السطر الخامس تحديداً لتسليط الضوء على ما تخفيه الشخصية من رغبات وميولات تحدد حوافز الفعل (الرغبة في تصليح الكهرباء) ودوافع المنع (الامتناع عن تصليح الكهرباء) وقد يتعالق بوسائط ترتبط بنواة زمنية أساساً من حيث تقنية الوصف الزمني في السطر الثامن من المدونة وهو استغراق الذات (الشخصية) في بحر من التخيلات وفي عالم من الأحلام.

- **زاوية الابتعاد**: وهي لحظة انسحاب أو تراجع المؤلف في السرد، وتنازله للراوي من أجل القيام بوظائفه واختصاصاته مهما كانت، وهذا دائماً بإرادته ورغبته، وفق حركة مدٍّ وجزر أو تموجات واهتزازات وأحياناً توغلات في السرد.

وفي كل الأحوال يبقى صوت المؤلف مهيمناً ومتضمناً في فضاءات السرد، مهما كان نوع الحركة التي يظهر بها أو تربطه مع باقي الأصوات في السرد (الراوي/ الشخصيات) فهي تأخذ أشكالاً من التعالق وأنماط من التحاول معقدة ومتشابكة ولكن يبقى ذلك كله من توجيه وصنع المؤلف عن نية وقصد شديدين. وهذا باعتراف المؤلفين بأنفسهم من خلال تصريحاتهم واعترافاتهم حول مشروع بناء الرواية كلما سئلوا عن ذلك في مناسبات المقابلات والتكريمات.

ومثال على ذلك اعتراف الروائي الكويتي (**سعود السنعوسي**) في حوار صحفي عن روايته «**ساق البامبو**» مصرحاً بقوله: «عشت في حياتي تجربة انفتحت فيها على الآخر من خلال عملي، حيث توجد توليفة عبارة عن خليط بين العربي والأجنبي وفي سن التاسعة عشر من عمري اكتشفت أننا لسنا محور الكون ونحن منغلقون... بعد الانفتاح تكتشف شيئاً آخر، تكتشف إنسانيته (الآخر) أما الاعتبارات الدينية، فهي بينه وبين ربه، أصبحت أكثر تفهماً بعد أن تعرفت على خلفية الأمور، وكان يجب أن يكون **الراوي** في روايته «**ساق البامبو**» آخر حتى أكتشفُ التفاصيل الدقيقة»(11).

أما علاقة المؤلف بالبطل فيقول: «وهكذا سافرت إلى الفلبين واقتربت من الواقع أكثر وأقمت في البيوت التقليدية حتى أقترب من بطل الرواية»(12).

وخلاصة القول: إنه لا يمكن تجاهل وجود المؤلف في دراسة تتعلق بالسرد سواء كانت على سبيل التنظير أو الإجراء، بدءاً بالتصنيفات التي ذهب إليها (جينيت Genette) المتعلقة بأشكال وأنماط الرؤية أو التبئير (Focalisation) فالمؤلف ليس شخصية حقيقية أو مدنية وإنما هو كذلك شخصية ورقية متضمنة في جميع فضاءات السرد وبناءاته.

# الهوامش

(1) مصطلح Focalisation أو وجهة النظر (point de vue) هو تقنية سردية (une technique narrative) تعني بنقطة تركيز أو بوأرة سرد تجاه أي جزئية (موضوع، شخصية،...) وتأخذ ثلاثة أنواع أو ثلاث صيغ: بوأرة داخلية، بوأرة خارجية، بوأرة صفر حسب نظرية «جينيت» (Genette).

(2) جيرار جينيت (Gererd Genette): ولد عام 1930 بباريس ناقد أدبي ومنظر أسس لكثير من النظريات انطلاقاً من رؤى خاصة في مجال الشعرية متأثراً بالاتجاه البنيوي في الدراسات النقدية والأدبية.

(3) علم السرد (Narratologie):

«science de la narration، est la disciplne que les techniques et les structurs narratives mises en oeuvre dans Les texts litteraires ou d'autres forms de recit».

(4) د. سعيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص 143-144 ود. عبدالملك مرتاض، نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998م، ص 192-194.

(5) د. سعيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص 151.

(6) مفهوم البؤرة (Focus) في مجال الهندسيات واسع لكن ما يمكن استثماره هو فكرة الربط بين نقطتين للحصول على نقطة تمركز ما تسمح بالكشف عن نقاط تمركز وتموقع لصوت المؤلف انطلاقاً من تموقع باقي الأصوات (الراوي/ الشخصيات...).

(7) يراجع في ذلك: Gerard Genette، Figures iii، Paris، seuil poetique، 1972.

(8) د. سعيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص 167.

(9) محمد عرعار، البحث عن الوجه الآخر، الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1980م، ص 10.

(10) م، ن، ص 38.

(11) الحوار منشور في جريدة أو يومية الخبر بتاريخ 6 نوفمبر 2013 (ثقافة) Min@elkhabar.com.

(12) م، ن.

# شعرية الحكي في رواية «عيون الثعالب»

رحمة الله أوريسي
(السعودية)

يتشكل المنجز السردي الروائي لكل مبدع وفقا لخيال أدبي واع مشحون بالعديد من الدلالات والأبعاد التي تسهم في تكوين المعطى اللغوي الجمالي الذي من خلاله يعقد الروائي قرائنه مع الآخر متحدياً المتلقي بابداعه المحمّل بالتمرد والتناقض فلا يخفى علينا أن في «**الكتابة الأدبية دعوة للتمرد، هجرة بين فضائين عياني يواجهنا بفوضاه واحتمالاته المتناهية، وفضاء المخيلة الذي يعمل جاهدا على وعي «الواقعة» العيانية وتحويلها إلى حضور جمالي ينطوي على شيء من التغاير...**»(1).

ولعل المنجز الروائي السعودي يحمل تلك السمات كالخروج عن المألوف واستحضار الواقع والتمرد وهذا مالمحناه في رواية «**عيون الثعالب**» التي استدرجتنا الروائية من خلال العنوان لقراءتها والبحث عن مكنوناتها، فذلك الغموض الذي تلبس به العنوان ما هو إلا حالة إبداعية جعلنا أمام نص مليء بالتناقضات «**فإذا كان النص الروائي عملية إبداعية، والإبداع عملية جمالية، والجمال حالة تعتري المتلقي على اختلاف أصنافه، فإن المنهج**

**السيميائي هو المنظومة التقنية التي يسترشد بها القارئ للنفاذ إلى أعماق النص، واستخراج مكنوناته، فالسيميائية هي لعبة التفكيك والتركيب وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة صوتيا ودلاليا، وهي تبحث عن مولودات النصوص وتكوناتها البنيوية الداخلية، وتبحث عن أسباب التعدد... وتسعى إلى اكتشاف البنيات العميقة والأسس الجوهرية المنطقية التي تكون وراء سبب اختلاف النصوص والجمل، فهي تمر عبر الأشكال لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى»**(2).

ويبدو أنها - السيميائية - من بين المناهج التي تسمح للناقد بمدى أوسع من التفكير وحرية أكثر في التحليل، وتلقي عليه مسؤولية أكبر، فتتطلب الفهم والرؤية والتأويل «...» وهذا كله يجعل الناقد الحصيف يتسلح بالعديد من الأدوات الإجرائية التي تمكنه عن طريق التنقيب في سطح النص من اكتشاف الثغرات التي يستطيع من خلالها الإطلال على خبايا النص(3).

لذلك سأستعين في دراستي هذه بالآليات الإجرائية للمنهج السيميائي - أنموذج غريماس - كي أتمكن من معالجة النص وتوجيهه الوجهة المرادة.

## • تحليل الرواية:

### 1 - شعرية العنوان:

يعتبر العنوان قناة وصل تتسم بقوانين منطقية توصلنا إلى النص وهو في حد ذاته تأشيرة ضرورية يمنحها النص لقارئه كي يحلق به في سمائه «**فالعنوان هو المفتاح الذهبي إلى شفرة التشكيل أو الإشارة الأولى التي يرسلها المبدع إلى المتلقي**»(4). فيواجه القارئ ويمكنه من التسلل إلى النص، وفي بعض الحالات يتحول العنوان في حد ذاته إلى نص مفعم بالدلالات والرموز كما هي الحال بالنسبة إلى عنوان روايتنا «عيون الثعالب».

وإذا تتبعنا موضوع العنونة وطريقة وضعها، فإننا نجد أن المبدع لا يضع عنوانه اعتباطا؛ بل إنه أصبح يفكر فيه كنص يشد به المتلقي ناهيك عن الكيفية والطريقة التي يرسم بها، ومن ثمة يمكن القول بأن العنوان بحر من المعاني، بل إنه بحر من الرموز والعلامات التي تسيطر على ذهن المبدع بالدرجة الأولى وعلى الناقد كمتلقٍ له بالدرجة الثانية فهو من أهم العتبات باعتباره «**قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية**»(5).

وها نحن بصدد دراسة عنوان «**عيون الثعالب**» فما الذي يحمله هذا العنوان من دلالات؟

يتشكل العنوان من جملة اسمية مكونة من مبتدأ محذوف تقديره هذه والخبر مركب تركيب إضافي من كلمتين: **عيون والثعالب**، وبعيداً عن الجانب النحوي نجد أن العنوان يحمل كمّاً من الدلالات والمعاني القابلة للتأويل فقد ارتبطت العين هنا بالثعالب فلم تأت كلمة العين مفردة بل جاءت بصيغة الجمع وكذلك الثعالب **فلِمَ صاغت الروائية عنوانها على هذه الشاكلة «عيون الثعالب» ومالمعنى الذي ترغب في إيصاله للمتلقي؟**

إذا عدنا إلى ثقافتنا العامة وإلى الدلالات المتعارف عليها فإننا نجد **الثعلب** يتميز بالمكر والدهاء والغدر، ولكن الروائية تحدثت عن العيون **فأي العيون تقصد؟** لأننا إذا أعدنا تركيب العنوان من جديد فإننا نقول **هذه عيون الثعالب**، فكأن الروائية ترغب في إخبارنا بشيء ما حول تلك العيون، فهي ترسل لنا رسالة مضمرة وراء جدار هذا النص المصغر/ العنوان، وكون العنوان غامضاً بعض الشي يمكن الإستعانة بالغلاف الخارجي كون العنوان لصيقاً به، فلو دققنا النظر فيه لوجدناه يحمل صورة مضللة لامرأة متكلة بالسواد ترقبها عين حمراء ترغب في التهامها، فهذا الحضور الطاغي في الصورة للمرأة يستدعي حضور الرجل، فهذا يعني أن الروائية قد تقصد بتلك الثعالب الرجال حتى إننا لو عدنا لاسم الثعلب فإننا نجده مذكراً ولكن أي الرجال تقصد، أتقصد الرجال الذين يتسمون بصفة الثعالب؟؟! أم ماذا؟.

قد تقصد ليلى الأحيدب فئة معينة من الأشخاص الذين يتسمون بالدهاء والخبث والمكر، فئة تنصب كمينها للمرأة لتوقع بها في شركها، ربما هي تلك الفئة التي تتكلم عنها الروائية، انطلاقاً من الغلاف الذي يعد أول عتبة يمر بها القارئ والذي أوصلنا إلى هذه الإحالات.

ونجد أن العنوان قد أحالنا على بعض المعاني وتكتم على بعضها الآخر الذي سيتولى النص عرضه، فالعنوان عادة لا يوحي بالكثير، لذلك لابد من العودة للمتن لمعرفة ما يحوم في ذهن الروائية لتتضح الصورة أكثر.

## 2 - شعرية المتن:

تدور أحداث الروايةحول بطلة شابة، مراهقة في سن العشرين متناقضة، لعوب، تقع في حب مثقفين، فتقيم علاقة معهما أحدهما يمثل لها الحب العادي والثاني في سن الأربعين وهو زير نساء يمثل لها الحب المجنون شغفها حبا لدرجة أنها ما من مكان إلا وتذكر اسمه، والغريب في الأمر أنها

تحبه بطريقة مجنونة مخالفة لكل العادات والتقاليد، بل إنها خرجت عن طوع الأهل والمجتمع للارتباط بهذا الشخص، فنصبت كمينها له بعد أن تخلى عنها الشاب لتتزوج به أخيراً وتعيش مأساة ذلك الخطأ.

## 1.2 - التحليـل:

قبل الولوج في التحليل لا بد من أن نشير إلى كل من الذات والموضوع فهي من بين الأمور التي تسهل علينا معرفة البرامج السردية الخاصة بهذه الرواية ومن ثمة يمكن القول:

- **الذوات المتصارعة:**

من وراء قراءتنا للرواية يمكن القول بأن الذات البطلة هي **مريم** شخصية مراهقة، لعوب، مثقفة متعلمة، لاتزال تدرس في الجامعة كاتبة في صحيفة كبيرة، وهي طائشة عنيدة وجريئة ومتحررة ، تطمح للتميز في مجال الكتابة، وهي محبة لرجلين مثقفين أحدهما في سن الأربعين والآخر في سن العشرين، أما الذات الضديدة فتتمثل في فئة من النساء المثقفات المتحررات المستحوذات على حياة «**علي**» ومن ثمة فالصراع قائم بين جانبي الدين والعادات والجانب الثاني التيار الداعي للتحرر.

يدور الموضوع حول الزواج - رغبة مريم في الزواج من علي على الرغم من أنه شخص متحرر وزير نساء ويكبرها في العمر بكثير .

ومن خلال ملفوظات الحالة والتحول نجد أن البطلة مريم ترغب في الاستحواذ على علي علما أن كل من حولها يعارضون ارتباطها به بحكم العادات والتقاليد وبحكم أن أهلها من عائلة متدينة خصوصاً عمها عبدالعزيز الذي له علاقة بهيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ويعتبرون علي كافراً بحكم أنه شخص متحرر ويدعو للحداثة، وزير نساء؛ ولكن ينتهي المشهد السردي باستحواذها على الموضوع وزواجها من علي ولكنها في الحقيقة انتصرت لقرارها ولم تنتصر لنفسها حيث إنها عاشت مأساة ورغبت في الطلاق.

وإذا تتبعنا مسارات الرواية وما تقدمه من تمظهرات على ساحة النص فعلينا أن نبدأ بـ:

**أ - مستوى السطح:**

- **الخاص بالبرنامج السردي الأول الخاص بالذات الأولى (مريم):**

1 - **التحريك**: تمكنت «ليلى الأحيدب» من نقل رسالة مضمرة من وراء شخصية مريم التي نحس بأنها تناوبت معها في سرد الأحداث بل إننا نحس بأنها هي البطلة، فضمير المتكلم طاغ إلى حد كبير، حيث إننا لا نفرق بيّن البطل

والراوي، فالروائية تساند مريم في فكرة التحرر والكتابة باسم مصرح على خلاف أهلها الذين يرفضون فكرة كتابتها في الصحف باسمها الحقيقي، كما أن مريم تخالف المجتمع والدين في مسألة علاقتها بعلي، حيث إن الروائية أظهرته في بداية السرد على أنه لا يبديها اهتماماً كون لديه الكثير من البدائل، ولكن بمجرد ما دخل مقالها مجلة «الآن» ووصلت للتميز الذي ترغب به أصبح يهتم بها كاسم، وهنا يبدأ الصراع بين الذات الرئيسة المتمثلة في مريم والذات الضديدة وهي تلك الفئات المثقفة من النساء أو الوسط الثقافي المحيط بعلي. وبطبيعة الحال كي تنتصر مريم لابد من أن يكون لها كفاءة تمكنها من الاستحواذ على الموضوع.

2 - **الكفاءة أو الأهلية**: ما هي الكفاءة التي تتمتع بها مريم كي تستحوذ على الموضوع، وما الكفاءة التي يتمتع بها الوسط الثقافي كي يحافظ على بقائه مع علي؟

من خلال الملفوظات السردية للرواية نستنتج أن الأهلية / الكفاءة التي تتمتع بها ذات البطلة مريم هي:

1 - العلم ..... - الثقافة .

2 - كفاءة الجمال: تحمل الجمال الخليجي بالإضافة لطول شعرها وهو سمة جمالية تتسم بها المرأة الخليجية.

3 - كفاءة الأسلوب: لديها أسلوب في التعامل مع أهلها ومع الوسط الثقافي وأسلوب في الكتابة مبهر على الرغم من صغر سنها.

4 - كفاءة الإرادة.

5 - كفاءة القرارات الحازمة.

6 - كفاءة الذكاء والدهاء.

ومن ثمة يمكن القول بأنه إذا توفرت في الأهلية أربعة عناصر والمتمثلة في «معرفة الفعل ، إرادة الفعل، وجوب الفعل، استطاعة الفعل» يمكن أن يتم الفعل فبما يتعلق بمريم كانت عازمة على الزواج بعلي وقررت ذلك، فمريم ترائي أهلها بالتصرفات النبيلة، وبعيداً عن عيونهم تقوم بأشياء منافية للدين والمجتمع، لأنها متمسكة بما لديها رافضة للدين والعادات، وهذا يجعلنا نقول بأن الظاهر شيء والباطن شيء آخر فظاهر مريم يخالف باطنها الذي قلما كانت تشارك به أحداً سوى صديقتها منى.

وعليه فإن مريم تعرف ماذا ستفعل، ولديها إرادة لتحقيق ما ترغب به وهو ضرورة الانتصار على تلك الفئة المثقفة والزواج بعلي لتكتمل في نظرها قصة حبها ، وقد حققت ذلك عندما اقتربت منه،

وحققت الزواج وذلك بعد تحولات عدة من بينها:

1 - لامبالاة علي بها كأنثى معجبة به وبمقالاته النقدية.

2 - انشغال علي الدائم بالمثقفين وحضور اللقاءات السرية معهم.

3 - حصولها على فرصة في نشر مقالها في مجلة الآن التي يطمح كل مبدع في النشر فيها.

4 - قضاء مريم معظم وقتها في الاتصالات بين الشباب وهذا الأمر هيأها لمعرفة كيف تتعامل مع ذلك الوسط.

5 - التحدي.

6 - الإرادة والعناد، والخروج عن طوع الأهل.

3 - **الإنجاز**: يمكن أن نستنتج مما سبق البرنامج التالي:

- مريم **ترغب في الموضوع** الزواج من علي.

- ذات مريم **تصارع** الوسط الثقافي(فئة النساء المثقفات) وأهلها والمجتمع من أجل الاستحواذ على الموضوع.

- ذات مريم **تتصل** بالموضوع أي تستحوذ على موضوع الرغبة.

1 - **الحكم**: الحكم بالنسبة لمريم إقناعي لأنها استطاعت أن تتحدى أهلها وأقنعت هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر بضرورة الزواج بعلي كونه اختلى بها ثم رفض الزواج منها كونه إنساناً متحرراً ولا يرغب في اية التزامات، وقد قررت قرار الزواج من جراء الحالة التي تملكتها وسيطرت عليها بعدما قرر يوسف الهجرة لأمريكا وبعدما اقتنعت أنه لن يقوم بأي خطوة تجاهها وأنه كان يتسلى بها على رغم من صدق مشاعره تجاهها وبعدما أيقنت أنه سيتزوج من هند ابنة عمه، وقتها فكرت برصد كمينها لعلي وذلك كونه طلب منها خلوة غير شرعية، فهجرته وقتها ولكنها لم تستطع نسيانه وكي تنتقم منه وتحاول الانتصار لنفسها لأن لديه بدائل رغبت في تقييده بالزواج لعلمها المسبق بأنه يكره القفص ويكره التقيد بالحياة الزوجية، وقتها أخبرت صديقتها منى ثم تواصلت مع الأخت منيرة وحكت لها جزءاً من الحقيقة وخبأت الجزء الآخر فاستطاعت بمكرها ودهائها ودموعها الكاذبة أن تستلطف الأخت منيرة فوعدتها بمساعدتها ومن ثم استطاعت مريم أن تتحدى سلطة المجتمع بكسب سلطة الدين في صفها كونها ترغب في الستر فتحدّت الوسط الثقافي النسائي المحيط بعلي واستطاعت الاستحواذ على الموضوع.

**ومن ثم يكون البرنامج السردي بالنسبة لمريم كالتالي:**

1 - ذات مريم منفصلة عن الموضوع في بداية السرد

2 - ذات مريم متصلة بالموضع في نهاية السرد

**فيكون** التحول من **الانفصال** إلى **الاتصال** أي أن مريم كانت فاقدة للموضوع في بداية السرد واستحوذت عليه في نهاية السرد ، كما أننا نكتشف في نهاية السرد أنها هي الوحيدة التي استطاعت برفضها لما يمليه عليها المجتمع والأهل أن تحقق ما ترغب فيه، فيكون التحول من مستوى الفتاة الطائشة المجنونة صاحبة القرارات والخطط الحازمة، الفتاة التي تنتمي لأسرة محافظة جداً والتي ترغب في الحب والزواج من رجل متحرر وزير نساء وهذا الأمر لا يوافق العرف والدين والمجتمع، إلى فتاة متزوجة ناقمة لحياتها كارهة لوضعها الذي كان في اعتقادها أنه سيكون أفضل بعد الزواج حيث أن (علي) تزوجها مكرها بعد تلك الفضيحة التي خططت لها ، ولكنه على الرغم من ذلك استمر في جلساته ومغازلاته لصنف النساء وهي راضية بهذا الأمر لأنه ليس لديها بديل، حيث كان التحول أيضا من أنها كانت تملك كل الحق في القبول والرفض وبعد الزواج أصبحت نكرة ليس لديها حق حتى في اتخاذ قرارات في أي موضوع بعد تخلي الأهل عنها بعد تلك الفضيحة التي خططت لتطبيقها عن قناعة.

- **مستوى السطح الخاص بالبرنامج السردي الثاني (ذات النساء المثقفات):**

1 - **التحريك:** ترغب كل من (عائشة ونائلة ونوال وغيرهم) من فئات النساء المثقفات بالحفاظ على علي كونه هو رئيس جلساتهن الثقافية والتي تقام في بيت كل واحد من أنصار علي وأنصار الحداثة من الرجال أو النساء، الذين يرفضون الدين - بحسب أحداث الرواية - وقد صورتهم الساردة على أنهم أناس خمرة وكأس، الرجال منهم والنساء إضافة لذلك صورت الاغراءات التي تقام وكل الأمور التي يرفضها العرف والدين والتي تعتبر في نظر شرقيتنا تصرفات مخلة بالحياة، فكانت الاجتماعات تقام سراً بنية الحداثة الفكرية والجسدية، وكون مريم فتاة متحررة وكاتبة وتنتمي لفئة المثقفات وأمر علي يعنيها، وخصوصا بعد صدور كتاباتها في مجلة الآن أدى هذا إلى دخولها إلى حياة علي الليلية فحصل الصراع بين الذات المثمثلة في النساء المثقفات والذات الضديدة

المتمثلة في مريم وأفكارها وحبها لعلي وبطبيعة الحال كي تنتصر فئة المثقفات لابد من أن يكون لهن كفاءة تمكنهن من الاستحواذ على الموضوع .

2 - **الكفاءة أو الأهلية**: ما الكفاءة التي يتمتع بها الوسط الثقافي (فئة النساء) كي يستحوذن على الموضوع؟

من خلال الملفوظات السردية للرواية نستنتج أن الأهلية/ الكفاءة التي تتمتع بها (فئة النساء المثقفات) هي :

1 - الثقافة.

2 - كفاءة الجمال والغواية: فمنهن من يتسمن بالجمال فكراً وصورة.

3 - التحرر.

4 - كفاءة الإرادة.

5 - العناد.

6 - قوة الشخصية.

7 - الخبرة: حيث أن معظمهن يكبرن مريم في السن وفي الخبرة ولهن العديد من السنوات وهن مستمرات في عقد هذه اللقاءات السرية التي فتحت لهن باب معرفة طبائع الرجال وطريقة تفكيرهم.

8 - العلم فمنهم من يدرس في الجامعة كعائشة التي يثق علي برأيها وفكرها، حيث إنه قبل اتخاذه أي قرار كان يعود لها، وهذا الأمر كان يستفز مريم ويجعلها تنافسها وتغار منها والعكس صحيح.

ومن ثم يمكن القول بأنه إذا توفرت في الأهلية الأربعة عناصر السابقة الذكر يمكن أن يتحقق الفعلف بما يتعلق بفئة المثقفاتفقد كن عازمات على الحفاظ على علي وعلى هذه التجمعات التي كانت تحصل بقرار من علي كونه زعيهم مثلما صرحت به هيئة الأمر بالمعروف، وكونهن نساء مثقفات متحررات يشجعن الحداثة والتحرر من القيود اللغوية شعراً ونثراً فهم من أنصار قصدية التفعيلة وقصيدة النثر، إذن هن على علم بمايفعلن، ولديهن إرادة في تحقيق ما يرغبن به وهو الحفاظ على علي وعلى أفكارهن الحداثية كي يستمر الوضع على هذه الشاكلة ويحققن القرب من علي ومن كافة المثقفين، ولكنهن لم يستطعن أن يحققن ذلك الأمر وهو الحفاظ على علي وذلك بعد تحولات عدة من بينها:

1 - دخول مريم هذه الحياة الثقافية الليلية المتحررة.

2 - أسلوب مريم في الكتابة الذي شد (علي) إليها رغم صغر سنها.

3 - جمال مريم حيث إن علي انجذب إليها وترك باقي النساء اللاتي كان يراودهن ويغازلهن بالكلام.

4 – روح التحدي التي غمرت كلاً من الفئتين مريم والنساء المثقفات.

4 – **الإنجاز**: يمكن أن نرصد بعد ما سبق البرنامج التالي:

- ذات (النساء المثقفات) **ترغب في الموضوع وهو** الحفاظ على علي
- ذات (النساء المثقفات) **تصارع** مريم من أجل الاستحواذ على الموضوع .
- ذات (النساء المثقفات) **تنفصل** عن الموضوع أي لا تستحوذ عليه.

5 – **الحكم**: الحكم بالنسبة لتلك الفئة المثقفة من النساء غير إقناعي لأنه لم يحدث اتصال حيث لم يتمكن من الصبر على مريم بل وقفوا ضدها ورغبن في تحطيمها خصوصا عائشة التي وقفت ضداً لها ورغبت في التقليل منها وهذا الأمر ولدَّ مشاكل بين مريم والأخريات. بالإضافة إلى عناد كلا الجهتين وتمسك الفئة المثقفة بقراراتها التي لا تخدمهن في الحفاظ على علي من ناحية أنه زير نساء كي يتغزل بهن بالإضافة لعدم ارتباط علي بأي امرأة فقد كن نساء عابرات في حياته كونه يرفض مبدأ الزواج هذا الأمر أدى إلى دخوله في علاقة غير جادة وقتية مع مريم وهو أمر غير مقنع، بالإضافة إلى جمال مريم الأخّاذ وصغر سنها مقارنة بكل الفئات التي هي من جيل علي (الأربعينيات) وذكائها في اقتناص اللحظات والردود التي تليق بهن هذا الأمر أدى إلى عدم الإنجاز فلم يستحوذن على الموضوع.

**أما البرنامج السردي بالنسبة للذات الضديدة (فئة المثقفات):**

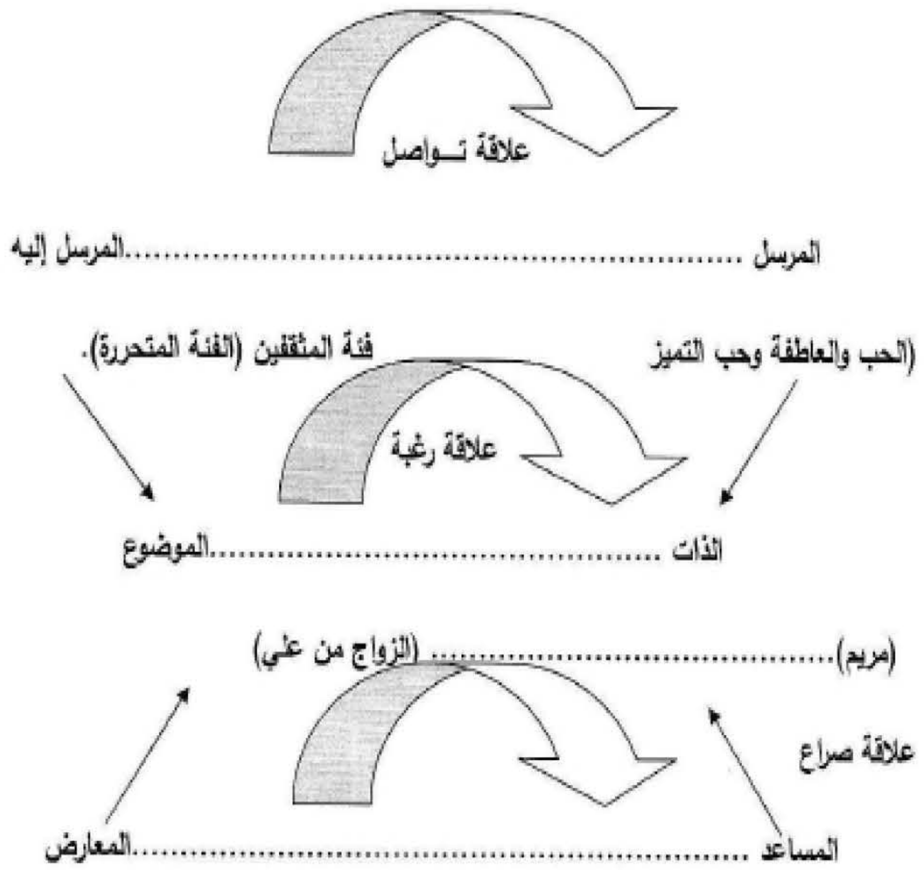
- ذات (النساء المثقفات) متصلة بالموضوع في بداية السرد.
- ذات (النساء المثقفات) منفصلة عن الموضوع في نهاية السرد فيكون التحول من الاتصال إلى الانفصال على مستوى الفعل ولكن على مستوى الواقع فهناك اتصال ضمني فعلى الرغم من استحواذ مريم على علي إلا أن مسألة الإكراه جعلت (علي) يتخذ قرارت تجبر عليها مريم وتوافق عليها كونها لا تملك خياراً آخر بعد تخلي الأهل عنها.

- **المكون الخطابي**: يمكننا أن نرصد المكونات الخطابية في التالي:
  - **الأدوار الغرضية** «الأدوار الصغرى للممثلين على مستوى دوائر نشاطها الداخلي».
  - **التحليل العاملي** «**نظام الفواعل**»: الأدوار الكبرى للممثلين على مستوى علاقة الذوات ببعضها البعض، ومن ثم يمكن القول بأن:

- **الممثلون في رواية عيون الثعالب هم:** مريم، علي، وفئة المثقفات من النساء والرجال.
- **الدور الغرضي لمريم:** هي البنت المثقفة الطائشة، العنيدة، اللعوب، كاتبة في صحيفة يعمل فيها علي، بنت متمردة على العادات والتقاليد، تؤمن بقراراتها، وتؤمن بتحقيق ذاتها ورغباتها.
- **الدور الغرضي لفئة المثقفات:** كاتبات في الصحيفة التي يعمل بها علي، أساتذة جامعة، مثقفات، متكبرات، عنيدات، عصبيات، متحررات فكراً وخلقاً، لا تهمهن المبادئ، فاقدات لأهلية الوعي الخلقي، رافضات للدين، بارعات في التمثيل والإيقاع بالرجال.
- **العوامل «الفواعل».**
- **في البرنامج السردي الأساسي 1:**
- **الذات:** مريم.
- **الموضوع:** الزواج من علي لأن العلاقة بين الذات والموضوع هي علاقة رغبة.
- **المرسل:** هو الدافع الذي دفع بالذات كي ترغب في الموضوع وهو حب التميز للوصول لكاتب كعلي كي تتفوق على باقي النساء المثقفات، والحب من الناحية العاطفية أيضاً حيث إن مريم مهووسة بكتابات علي وأفكاره وتعشقه لأنه يشبه شخصية من شخصيات هوليود ولربما هذا الحب وحب التميز هو الذي دفع بمريم إلى الرغبة في امتلاك علي بالزواج منه.
- **المرسل إليه:** فئة المثقفين أمثال علي (الفئة المتحررة).
- **المساعدون بالنسبة لمريم:** الحب، ثقافتها، جمالها، مشاعرها، جرأتها، إرادتها، عنادها، مبادراتها في الحديث مع علي، يوسف لأنه كان في الوقت الذي يهجرها علي تقوم بمحادثته فتنساه بعض الشيء، تميزها عند علي، أخوات المصلى ومنيرة وهيئة الأمر بالمعروف الذين ساهموا في توطيد العلاقة بينهما وذلك من خلال المكيدة التي أوقعته فيها للزواج به، زواج والد مريم كعامل مساعد في خروجها دون إذن الأهل، نقص الحنان بعد وفاة والدتها أدى لبحثها عن الحب، ثقة جدتها الزائدة، ريم أختها التي كانت تحرس بوابة غرفتها عندما تستخدم الهاتف لمحادثة علي، منى صديقتها تعمل كعامل مساعد عندما كانت تساعدها على لقاء علي، فرح أخت منى كدور مساعد في لقائهما معاً، ناصر صديق علي الذي نشر مقالها في مجلة الآن.... والبيئة المتحررة المحيطة بعلي تعمل كعامل مساعد على معرفة مريم طريقة تفكير علي والدخول في حياته.

- **المعارضون لمريم:** أهلها، منى صديقتها ورفضها لفكرة المكيدة، جدتها التي اتخذت دور الأم بعد وفاة والدتها، ريم توأمها ، فاطمة أختها معارض أيضا، عائشة وفئة المثقفات اللاتي كان يلتقي بهن علي، نوال التي كان يكلمها علي لساعات طويلة في الهاتف والتي كانت تمثل دور معارض في تواصل مريم مع علي، عائشة وطريقة تفكيرها الرجولي والتي كانت تشد (علياً) دائماً إليها، كانت تمثل دوراً معارضاً في عدم جلوس علي مع مريم، انشغال علي بالعمل وبالحداثة كان دوراً معارضاً في عدم اقترابه من مريم. ويمكن أن نمثل العلاقة بين الدوائر الكبرى بالمخطط التالي:

البرنامج السردي الأول:



(**الحب**، ثقافتها، جمالها، مشاعرها، (أهلها، منى صديقتها ورفضها للمكيدة، جرأتها، إرادتها، عنادها، تميزها عند علي، جدتها، ريم توأمها، فاطمة أختها، وعائشة أخوات المصلى ومنيرة وهيئة الأمر بالمعروف نقص الحنان، ثقة جدتها الزائدة، ريم أختها، منى صديقتها، ناصر صديق علي، مجلة الآن.... والبيئة المتحررة المحيطة بعلي.

وفئة المثقفات التي كان يلتقي بهن علي، نوال التي كان يكلمها علي لساعات طويلة، علي في الهاتف عائشة وطريقة تفكيرها الرجولي، عمل علي وانشغاله وبالحداثة كان دوراً معارضاً في عدم اقترابه من مريم).

- **في البرنامج السردي الضديد** 2:

- **الذات:** فئات المثقفات ( النساء المثقفات)

- **الموضوع:** الحفاظ على علي بحيث أن العلاقة بين الذات والموضوع هي علاقة رغبة.

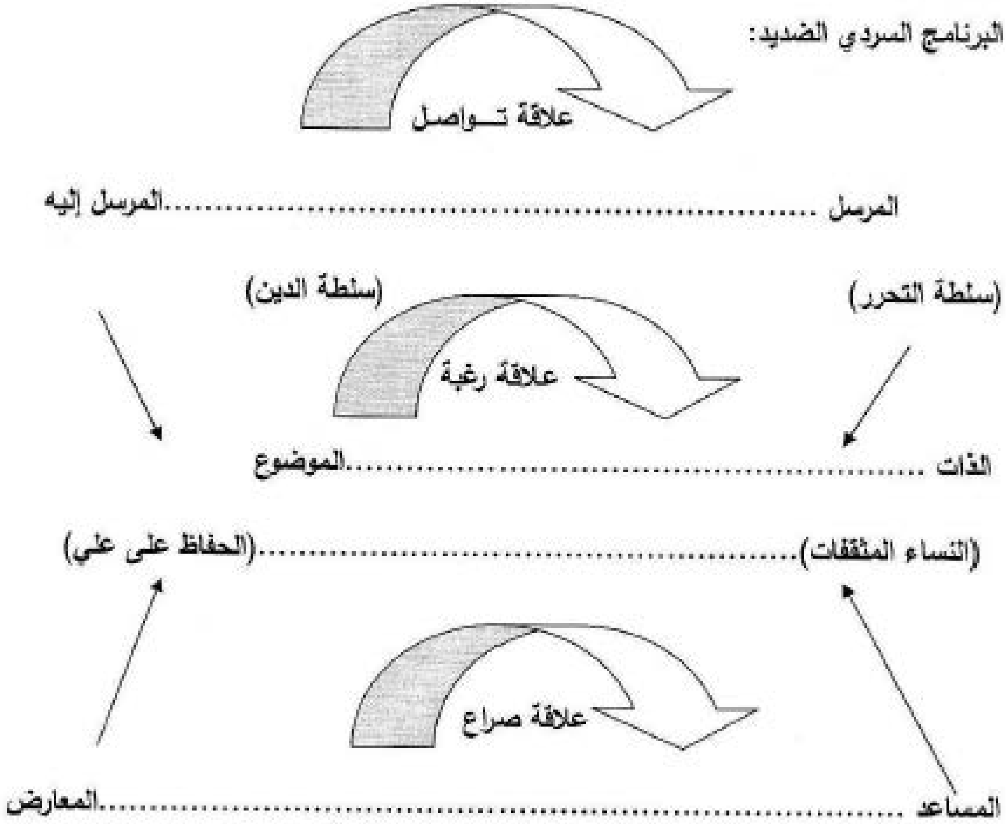
- **المرسل:** هو الدافع الذي دفع بالذات كي ترغب في الموضوع وهو سلطة التحرر وحب المتعة والدفاع عن المبادئ التي لا توافق الدين، والدعوة للتحرر من قيود القافية في الشعر، وربما سلطةالتحرر هو الذي دفع بالنساء المثقفات برغبة الحفاظ على علي كونه من مؤسسي هذه الحلقات السرية ومن الكتاب الذين يدعمون أفكارهن.

- **المرسل إليه:** سلطة الدين.

- **المساعدون بالنسبة للنساء المثقفات:** البيئة،ثقافتهن، جمالهن، عدم ارتباط بعض منهن، مشاعرهن تجاه علي، جرأتهن،جدة مريم التي كانت تأخذ الهاتف منها فلا تستطيع محادثة علي، إرادتهن لإكمال مسيرة الحلقات السرية، عنادهن، عمل علي في الصحيفة كعامل مساعد في ترويج أفكار التحرر، تعدد علاقات علي.

- **المعارضون للنساء المثقفات:** مريم، علي عندما خضع لظروف زواجه من مريم، أسلوب مريم، جمال مريم، المجلة التي نشرت لمريم مقالاً جعل منها محل اهتمام علي ، هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، منيرة التي تواطأت مع مريم من أجل الإيقاع بعلي، عبدالعزيز عم مريم الذي يكره ترويج الأفكار التي تدعو إلى التحرر، ريم توأمها التي كانت تحرس غرفة مريم كي تتصل بعلي، ويمكن أن نمثل العلاقة بين الدوائر الكبرى بالمخطط التالي:

البرنامج السردي الضديد:




( البيئة، ثقافتهن، جمالهن، عدم ارتباط مريم، زواج علي من مريم، أسلوب مريم، جمال البعض منهن، مشاعرهن تجاه علي، جرأتهن، جدة مريم، إرادتهن، اللقاءات السرية، عنادهن، عمل علي في الصحيفة تعدد علاقات علي،

مريم، مجلة الآن، منبرة مديرة المصلى، عبدالعزيز، عم مريم، ريم أخت مريم، هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ناصر صديق علي، أهل) .

## المربع السيميائي

الحب — اللاحب

الكره — اللاكره

ومن هنا يمكن أن نستنتج بأن الصراع قائم بين السلطات(السلطة الدينة والسلطة المتحررة)فالقضية ليست قضية تحد للمبادئ بقدر ما هي قضية صراع بين الأفكار .

## الهوامش

(1) عبدالله صالح البدراني: جماليات الفاتحة النصية، مقاربة في خطاب عبدالوهاب النعيمي الحكائي، مجلة عمان العدد 156، أمان عمان الكبرى، الأردن 2008، ص 15.

(2) جميل حمداوي، السيميوطيقة والعنونة، مجلة عالم الفكر مج 25، ع 3، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت ، 1997م، ص 97.

(3) ينظر: د. شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبدالله العشي،عالم الكتب الحديث، الأردن 2010م، ص1.

(4) فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص 68.

(5) عبدالفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، ط 1، شركة الدار البيضاء، 1996م، ص 16.

# التعبير عن التنوع (الهويات الصغرى)

## نماذج من الرواية السعودية

سحمي الهاجري
(السعودية)

**مدخل:**

ليس يسيراً على من يقرأُ نصا روائيا، أن يتجاوزَ طبيعةَ سياقهِ العام، فمنهُ وإليهِ تنبثقُ دلالاتهُ وتتوجه؛ فسياقات الإنتاج وسياقات التلقي بمرجعياتها وقابلياتها وطبيعة أسئلتها، جزء من البيئة الواقعية التي تستمد منها الرواية مضامينها وأشكالها، وتوجه مقولاتها وتغذي طاقاتها التعبيرية، لأن الرواية: «تنحو.. نحو التماهي [مع سياقها الاجتماعي والثقافي العام] بأكثر من الأدب ذاته». (مدخل إلى نظريات الرواية، ص 12).

وقبلَ أن نذهبَ بعيداً، تبرزُ أهميةُ الإشارة بدءاً إلى أن التنوع داخل المجتمع الواحد، من حقائق الواقع، أما طرائق التعبير عن التنوع، بمختلف أساليبها وأشكالها، فإنها أفعال تتعرض - كما هي طبيعة الأفعال - إلى محفزات إيجابية أو سلبية. وفي مجتمع مثلِ المجتمع المحلي في المملكة، صار حتى أقلِ القليلِ، مما يخرجُ عن دائرةِ الأطرِ التي كانت مفروضة بحكمِ الواقع في الماضي، يتركُ صدىً لا يقلُ

بحال، عما يُثيرهُ التوجسُ الاجتماعي في المقابل، خشيةً من الخروج على تلك الأطر أو تهديدها، وتتكثفُ الدلالات حين يتداخلُ الأمرانِ معا.

من هنا، صار مجردُ التعبيرِ عن التنوع، في حد ذاته، واحداً من أهم وظائف العصفِ الروائي السعودي المعاصر، وتبعاً لهذه الفرضية، ولأن الاهتمام ينصرف إلى الدلالات الغائرة في الجنس الأدبي (الرواية) وليس شهرة الكاتب، فقد اعتمدت هذه الدراسة اختيار ثلاث روايات بطريقة تلقائية من ثلاثة رفوف مختلفة، الأولى رواية شعبية (حمى قفار) لعلي الحبردي، والثانية من روايات الأدب الإسلامي (دفء الليالي الشاتية) لعبد الله العريني، والثالثة من الروايات النسائية (أنثى العنكبوت) لقماشة العليان.

## الدلالة الإضافية:

الروايةُ منذُ نشأتِها عالمياً، من أكثرِ الأجناسِ الأدبية تعبيراً عن التنوع، لانفتاحها على كافة الأشكال التعبيرية، والدلالة الإضافية هنا أن الوضعَ المحلي كان له مع التعبيرِ عن التنوع قصة خاصة؛ إذ حدث انفصالٌ طويل، بينَ التنوع/ والتعبيرِ عنه؛ لأسباب تاريخية، تتعلقُ بتوحيدِ البلاد على يدِ الملكِ عبدِالعزيز آل سعود، بعد قرونٍ من الضياع، عانى الجميعُ فيها من ويلاتِ الشتاتِ والفرقة، وصار كلُ أمرٍ آخر يهون في سبيل استمرار تماسك الكيان؛ بما في ذلك الامتناع عن مجرد التصريح بالتعبير عن التنوع، بسبب قرب مرحلة التشرذم السابق، وقوة حضورها في الأذهان.

الذي حدث أنه منذ البداية، سارع الجميعُ إلى الالتفاف حولَ فكرةِ الوطن والدولة، وتجاوزِ أي نزعة إقليمية، أو فئوية، أو طبقية، قد تعيدُهم إلى ذاكرةِ التشتتِ والضياع، مما تسبب مع الزمن، في ضمور إرادةِ التعبير عن التنوع، وتآكلِ القدرة على تمثيل دينامياتهِ في الواقع، وهذا الوضعُ أدى فيما بعد، إلى ظهور نزعة عدمِ الاعتراف بالتنوع، فقامت بعضُ الفئاتِ الاجتماعية المتشدد، باستغلال ما كان يقومُ به الناس بصورة اختيارية، وسعت إلى فرضِهِ عليهم بطريقة قسرية، والسعي إلى سكبِ الجميع في قالبٍ واحد.

ومن الطبيعي أن مجتمعَ المملكة مثل أيِّ مجتمعٍ آخرَ في الدنيا، لم يغبْ عنهُ التنوعُ يوماً، في أي مرحلة من مراحل تطوره، أما التعبيرُ عنه بخطاب أدبي مكتوب، يدخل في صلب الخطاب الأدبي والثقافي العام بهذا القدر من التنوع، فقد كان هو المُغَيبُ الأبرز،

خاصةً في العَقدين الأخيرين من الألفيةِ السابقة.

ولكن هذه الصيغة من إنكار (سنة التنوع)، واجهت صعوبات جمة فيما بعد، عندما توالى عدد من الأحداث الجسام، وتطورت وسائل الاتصال والتقنيات الحديثة، وانتشرت الفضائيات، وتزايدت ثورة المعلومات، وانكشفت أبعاد المخططات التي كانت تحاك ضد المملكة، وظلت خافية على كثير من الناس، في مرحلة من المراحل؛ فحدثت قفزة كبيرة في مجال الوعي العام، وعاد الاعتراف بالتعبير عن التنوع من جديد، باعتباره هذه المرة جزءا من آليات الدفاع عن الذات ضد العنف والأفكار الشمولية والعدمية، وجاءت الطفرةُ الروائية لتفتح آفاق التعبير على فضاءات واسعة، مما ساهم في عودة خطابِ الوصاية ذاتِه إلى حجمه الطبيعي، مجردَ صوتٍ واحد، مثلَ بقيةِ الأصواتِ الأخرى.

تضافر هذه المؤثرات العامة، وسواها من العوامل الأخرى، كان من أهم التحولات التي أدت إلى تصدر الرواية للمشهد الأدبي المحلي، خلال العقدين الأخيرين، إذ زادت إصداراتها عن (600) رواية؛ لأن تاريخ الرواية كما هو معروف «هو تاريخ تحول التعبير عن المجتمع». (**الرواية والتغيير الاجتماعي، ص 73**).

**الباقون على العهد والباحثون عن فرصة:**

كُتبت تلك الرواياتُ الثلاث، في سياق هذا التطورِ المتلاحق، وتأثرِ الواقع الداخلي، بموجة من المستجدات والمتغيراتِ المتسارعة، دفعت في مجموعِها، إلى إعادة طرحِ سؤالِ الهُوية، في ثنايا ملابساتٍ لم تعهدْها الذواتُ المحلية من قبل. وغالباً ما تبرزُ فعاليةُ التنوع، وتزايدُ الرغبة في التعبيرِ عنه، بأجلى صورِها، في مثلِ هذه المراحلِ المحتدمة.

وعكست الرواية، بصفتها فنَّ التحولاتِ الكبيرة، قوة المؤثرات الجديدة، بمعاينة درجة تعميمها وشمولها لكافة طبقات المجتمع، ومدى تغلغلها ووصولها إلى عمق الذوات الفردية، والتسبب في هز كينونتها، وتحريك تطلعاتها.

جاء التعبيرُ عن كل ذلك، بكتابة تصدرُ عن أفرادٍ تحرك كلٌّ منهم انطلاقاً من موقعِه الخاصِ في المنظومةِ الاجتماعية والثقافيةِ، وإن ظلَّت أزمة الهوية، بدوائرها المتداخلة، هي الرابطُ العام بينَ كتاباتِهم؛ بدءاً من التعبيرِ عن نزعة الفعلِ الرسالي وتأكيد الثباتِ العَقَدي من موقع إيديولوجي محدد، في رواية (دفءِ الليالي الشاتية)،

مروراً بالطابع الشعبي في التشبثِ بالمكان وإغناء الواقع باستعادة حكاياتِ المكان، في رواية (حمى قفار)، وصولاً إلى الميل النسوي لاتخاذِ الجانبِ الحقوقي مدخلاً لتحديقِ المرأةِ في طبيعةِ هُويتِها الأنثوية، في رواية (أنثى العنكبوت).

أي أن تعددَ الأصواتِ في المجتمعِ، أفضى إلى تعدد الأصوات داخل النصوصِ الروائية؛ فصوتُ (**الباقينَ على العهد**)، برز في روايتي العريني والحبردي، وصوتُ (**المنتشين بالوعي والباحثينَ عن فرصة**)، مثلتُه قماشة العليان. وفي الحالةِ الأولى، يقدمُ الحكي بواسطة شخصياتٍ متزنة، تلاحظُ المفارقات عند الآخرين، وتصدعُ برأيها وتتصرفُ بفعلها، إزاءَ ما تلاحظُهُ أو تتعرضُ له، نيابة عن التيار أو الفئة التي تمثلُها.

أما في الحالةِ الثانية، فثمَّة شخصياتٌ تجسدُ المفارقاتِ بذاتِها، مدعومةً هنا بوعي المرأة بخصوصية كيانِها وهويتِها الأنثوية. والرواية – في العموم – إضافةً لما تُتيحُهُ من مساحة واسعة لتعددِ الأصوات، فإنها بالأساس، كما يقولُ ميشيل زيرافا: «معنيةٌ بوصفِ مسارِ الفرد في بحثه عن مجموع كلي ما، عن تجانس ما، عن هُويةٍ يحملُ صورَتَها في أعماقِ نفسِه». (الأسطورة والرواية، ص 21).

صدرت روايةُ العريني في سلسلة روايات (الأدب الإسلامي)، وعبرت عن جانبٍ من تعددية تفصيلية، داخل هذا التيارِ، تتجاذبُها ثنائيةُ (الدعوة بالقوة) و(الدعوة بالقدوة). والروايةُ تنحازُ إلى فكرةِ الدعوة بالقدوة، في فعلِ كتابي مثلت فيه شخصيةُ (عبدِ المحسن) المبتعث إلى أمريكا مع أسرتِه الصغيرة، رؤيةَ السارد، من خلالِ الطريقةِ الإيمانية، في التعامل مع المصاعب، والتأثيرِ الحسن في الآخرين بالسلوكِ المثالي، والأخلاقِ الفاضلة.

ولغةُ الكتابة ترسمت تعريفَ الأدبِ الإسلامي بأنه: الكلمةُ الجميلةُ المعبرة عن الإنسان والكون والحياة، حسبَ التصورِ الإسلامي. (الأسلوب والأسلوبية، ص 97 وما بعدها). وليس بناءً على تصورَ الكاتبِ الفرد.

أي أن الالتزام بالتصورِ المستقر، سابقٌ على التصورِ الذاتي للمبدع، وسابقٌ بالتبعية على العناية بالجوانبِ الفنية والجمالية؛ لأن البناءَ الفني، والقيمَ الجمالية في الأدب، مهمتُها ترسيخُ الفكرة، أما هنا، فالفكرةُ للتنظيم الذي يتبعه الكاتب راسخةٌ أساساً بطبيعتِها، قبلَ إنشاءِ النص. فالكاتبُ لا يطلبُ من روايتِه مجداً أدبياً، بقدرِ ما يرجو ثواباً ربانياً.

وإذا جرى توسيعُ النظرة، إلى ما وراءِ دوائر طلبِ الثواب، أو إثباتِ الولاء للتنظيم، أو التوظيفِ البيداغوجي؛ تبرزُ قضيةُ الدفاعِ عن الهُوية العامة؛ فالذاهبون إلى الغربِ من العربِ والمسلمين، ليسوا كلُّهم منبهرين أو مستلبين، حسب منطقِ الرواية، بدليل قوة إيمان ويقين (عبدِالمحسن) وأسرتِه، بخلاف ذلك اليقينِ المبدد في بعضِ الرواياتِ العربيةِ الشهيرة، مثل: (قنديل أم هاشم) ليحي حقي، و(الحي اللاتيني) لسهيل إدريس، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، و(السنيورة) لعصام خوقير.

ومن الواضحِ أن الأمثولةَ في رواية العريني، استدعت الكتابةَ المباشرة، واللغة ذاتَ الطابع الإخباري والتقريري؛ تأكيداً لحرصِها على تصورِ العالم بطريقة آحادية، مما يبقي وعيَ الشخصيات محكوماً بوعي الكاتب، حتى تتسقَ مع القناعاتِ المسبقةَ، فالنصُ غيرُ معني بالالتفات إلى بناءِ عالم روائي إبداعي خارجَ المألوف، فجاءَ التركيزُ على سردِ الحكايات، وتسجيلِ المواقف، في هيئة مجموعة من العقبات المتوالية، يجري تجاوَزُها، واحدةً تلوَ الأخرى، بطريقة قفزِ الحواجز، والبطلُ لا بدَ أن ينتصرَ في النهاية، لأن هزيمتَه ليست هزيمةً فردية شخصية، حتى ولو كانت شكلية مثل هزيمة أبطال يحي حقي، وسهيل إدريس، والطيب صالح، وعصام خوقير، بل هزيمةَ أمة كاملة؛ مما يقتضي قدراً من الكر والفرِ المستمرين، دفاعا عن الهُوية الخاصة.

وفي هذا السياق، يمكنُ تفسير هيمنة ثنائية (الهجرة والفتح)، على رواياتِ العريني، فهذه الرواية جرت أحداثُها في أمريكا، وروايتُهُ الأخرى (مهما غلا الثمن) في أندونيسيا، والرواية الثالثة (مثل كل الأشياء الرائعة) عن جزرِ القُمُر، على غرار روايات نجيب الكيلاني؛ (عذراء جاكرتا)، و(ليالي تركستان)، و(عمالقة الشمال)، عن شمال نيجيريا المسلم.. وهكذ، انطلاقاً من فكرة الأممية لدى التنظيم الذي يتبعانه.

والشخصية في مثل هذه الأعمال، يقتضي المقامُ أن تكون شخصية مثالية، مرسومة سلفاً خارج النص، لا مجرد شخصية إنسانية عادية، يجوز عليها ما يجوز على البشر العاديين؛ ولهذا ربما ينظر، أحياناً، إلى مثل هذه الأعمال التطهرية، على أنها تعبير عن الانكسار والانكفاء، أكثر مما هي تعبير عن الانتشار والانتصار؛ لأن ما قام به (عبدُالمحسن) وأسرتُه، كأسرة إسلامية طيبة، يمكنُ - من الناحيةِ النظرية - أن تقومَ به أيُ أسرة

طيبة، من ملة ثانية، أو دين آخر؛ وهو ما يُبقي تأثيرَ الرِّواية محصوراً داخل سياقِها الضيق، فالهدف ليس التبشير، كما يبدو في الظاهر، لأن الحصيلة على هذا المستوى ضئيلة جداً ومعزولة، وإنما تنحصر الغاية في تأكيدِ ذات تخضع هويتُها لزعزعة شديدة، ومحاولة لتعزيز ثبات هذه الذات على مبدئها؛ فتصبح المقاربة بمجملها ليست عن علاقة الذات بالآخر، بقدر ما هي عن علاقة الذات بنفسها، أي أنها أعمال موجهة إلى تثبيت الذات في الأساس، قبل التأثير في الآخر.

أما في رواية (حمى قفار)، فإن التعبيرَ عن الهُوية الخاصة، يأخذُ منحىً آخر، يتجلى في الحنين إلى كلِ ما هو شعبي، أو محلي، أو مألوف، والتوجس من المجهول والغريب والطارئ؛ ولهذا صار المكانُ في هذه الرواية جزءا أصيلاً من محدداتِ الهُوية، وتحولَ إلى مكونٍ روائي جوهري، ومحرك أساس لمادةِ حكائية، بدأت بسردِ الأحداثِ اليومية لحياةِ أهلِ القرية، وتدوينِ مفرداتِ لهجتِهم المحلية، وإيرادِ تعابيرهم الشعبية، والوصفِ الدقيق لتفاصيلِ رِحْلاتِ الصيد في الصحراء، والتلذذِ بذكرِ معالم المكان من الجبالِ والأودية والبلدات بأسمائها الحقيقية.

ولا تكتملُ استعادةُ الصورِ التي تختزنُها الذاكرة عن المكان وأهلِ المكان، إلا باستعادة حكاياتِ المكان وأساطير المكان، من خلال إطار عام، تمثل في ثيمةِ (القريةِ الظالمِ أهلُها)، والنعتُ السببي هنا - كما يسميه النحاة - يعكسُ رؤية العمل، ويُعمقُ دلالةَ المكان فيه بصورة جذرية؛ لأن كل ذلك بدا مُوَجَّهاً لإغلاق ثنائيةِ (الحنين والعبرة)، وكلاهُما يستدخلُ معنى الاستعادة، ليتسقَ مع محاولةِ استعادة تماسكِ الهُوية الخاصة بأهل المنطقة، التي بدأت المتغيراتُ الجديدة في غربلتِها؛ ولهذا فإن التحامَ الشخصيات بمحيطِها، أخذ منذ البداية، معنى (اللواذ) والتشبثِ بالمكانِ المحسوس، في وجهِ هجمةِ المتغيراتِ الطارئة.

وبخلافِ غيابِ المكانِ المحلي (الوطن)، في رواية العريني - الذي يُستبدلُ به الفضاءُ الأيديولوجي الأممي المتعالي على الواقع المحلي، للبحثِ عن واقع افتراضيٍ أوسع، كما هي نظرية الأدب الإسلامي - تبدأ رواية (حمى قفار) من أقصى أعماقِ الوطن، وتسترجعُ القريةَ بضميرِ الجمع، وبأعلى درجاتِ الحنين، وتحكي بحميمية عن «قريتِنا التي تقبعُ وسطَ الرمالِ الشمالية، كأنها ظبيةٌ كانسة». (ص 6).

هذا المكانُ الجميل، في خلدِ أهلِ القريةِ البسطاء، جعل كلَّ الأمكنةِ تبدو جميلة، فمدينةُ الظهران مثلاً، كان خيالُ أهلِ القرية يتصورُ أن « دخانَها من ذهب، وبيوتَها قوالبُ نظيفة من الحجارةِ والإسمنت». (ص7) وهي صورةٌ سوف تتبدلُ فيما بعد إلى النقيض، عندما يقارنُ (حميد)، في لحظةِ انكسارٍ شديد، بينَ أبخرةِ الزيت وغازاتِه المحترقة، وبينَ رائحةِ الكعبةِ الزكية. (ص109). وكانت بدايةُ الرواية قد مهدت لهذه النقلة، حين بدأت المتغيراتُ الجديدة، تقتحمُ هدوءَ القرية، وتتسللُ أخبارُها إلى تفاصيلِ حياتِهم اليومية، منذ أن باتوا يتحدثونَ عن «الفروسية والصيد وحمى قفار و.... شركة أرامكو». (ص 10). مما يبرر ذلك القدر من الحرص الدفاعي داخل النص على إبراز ملامح الهوية الخاصة، عبر إبراز اللهجات الدارجة، والموجودات المحلية؛ لتعريف الذات والتأكيد على كينونتها وهويتها المتفردة.

اعتمدت الرواية السردَ الخطيَّ التتابعي، كما هي خطيةُ حياةِ أهلِ القرى، وتميزت بالاقتراب من واقعِ الحياةِ الشعبية الحية، وعبرت بلغة بسيطة عن العلائقِ الاجتماعية، وما أصابَها من خلل، بخروجِ الروابطِ الإنسانية المعتادة تدريجياً من إطارِ التلاحمِ الأسري والقبلي، إلى علاقاتِ الوظائف والطموح والمصالحِ الشخصية؛ مما جعل الهُوية القارة في نفوسِ أصحابِها، تتعرضُ لإمكانية الفقد، بداية من فقدِ (سعد) الذي انفصل عن قريتِه وأهلِها، وتغير اسمُهُ إلى (جورج)، كنايةً عن تحولِه إلى حياةِ الغرب، وما بدأ يمثله ذلك من إيذانٍ بتهديد جدي لشبكةِ العلاقاتِ القديمة؛ فيأتي حل الأمر، بالدفاع عن الهوية هنا من وجهة النظر الشعبية البسيطة، التي تعيد كل شيء مجهول، إلى نظرية المؤامرة.

وداخلَ الهُويةِ العامة، تأتي مقاربةُ الهُويةِ الخاصة بالمرأة، أشدَّ تعقيداً، ولهذا جاءت روايةُ (أنثى العنكبوت) حافلةً بالدلالاتِ المركَّبة، أكثرَ من الروايتين السابقتين، وقاربت قضيةَ الهُوية على مستويين؛ مستوى الحجاجِ الحقوقي الظاهر، ومستوى آخر، يستترُ في التناقضاتِ المحيطة بالأنثى، ويسكُنُ في عمقِ كيانِها ودخائِلِها النفسية.

وهويةُ المرأة تتبلورُ عندما تحاولُ توظيفَ تحولاتِ الحكي في البنيةِ السردية، سبيلاً إلى تفكيكِ بنيةِ التناقضاتِ الكامنة

في أعماقِ تكوينِها الأنثوي، ربما أكثرَ من الارتكان إلى ضوضاءِ الشغبِ الحقوقي.

بفقدان (سعد) [الاسم هنا يماثل اسم البطل في رواية الحبردي] فقدت البطلة (أحلام) فرصةَ الزواجِ بمن تحب، ولم يبق أمامَها إلا البحثُ عن الحرية المطلقة، كحلٍ للتناقض بين حرصِ المرأة على الاستقلالية، وبينَ الحاجة إلى الحبِّ والارتباطِ بالآخر. ذلك التناقضُ الذي ترى الناقدة النسوية (دوريس لسنج) أنه أحدُ أهمِ المفاصلِ في مشكلةِ المرأة. (مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ص 37).

و(لسنج) ترى أن التجربةَ العاطفية للمرأة تقفُ ضدَّ الحرية، بسببِ الترابطِ الصارم الذي تفرضُهُ المرأة على جزئيات حياتها الداخلية، بعكسِ الرجل، الذي يظلُّ ارتباطُهُ بالمرأة أحدَ حاجاته، دون أن يطغى على النواحي الأخرى من حياتِه، بالقدر الذي يوجدُ عند المرأة. (السابق، ص 38). ولهذا، عندما شكَّل فقدانُ الحب جزءاً من مظالمِها الكثيرة، عادت لتبحثَ عن الحرية، في الجانبِ الآخرِ من المتاهة، مما يفسرُ بدايةَ الرواية من نهايةِ الحدث، في تكسيرٍ لتتابعِ الزمن، لتمثيلِ الرغبة في تكسيرِ تتابعِ الخيباتِ والمظالم.

أما الحشدُ الميلودرامي، الذي طبع النصَ بكاملِه، فلا يبررُه نسبياً، إلا توفيرُ أكبرَ قدرٍ من الحُججِ الحقوقية، قياساً على مأسويةِ مظلوميةِ النساء، مع الأخذ في الاعتبار أن الكتاباتِ النسائية، طالما تأرجحت في التعبيرِ عن معاناتِها، وتأكيدِ حضورِها الأدبي بلغة استسلامية؛ كما تقولُ (هيلين سيزو): (من جهة تصورِ المرأة النمطي للحياةِ السائدة، صورة المرأة الضحية والمغلوبة على أمرها، ومن جهة أخرى، صورة المرأة الثائرة الغضوبِ، التي تبحثُ عن هويتِها، وعن خصوصياتِها الجمالية بلهجةِ التحدي والثقة، لتحقيقِ قدرٍ أعظم من العدالة). (السابق، ص 41).

وكلا الوجهين من المتاهة، برز في رواية قماشة العليان بوضوح، سواء في كم النوائب والمآسي المتوالية، التي غالباً ما يقفُ وراءها الرجال، مما جعل البطلة تصرخ: «لا أمان مع أي رجل كائناً من كان، بدءاً بأبي، وانتهاء بأي رجل آخر على وجه البسيطة». (ص، 14) أو في تصويبِ حادثة قتلِ (أنثى العنكبوت) لزوجها، إلى صدرِ الأب «أبي أنا لم أقتل زوجي .. أنا قتلتُك أنت». (ص،203) في تصعيد لفعلِ القتل نحو الأبوية الثقافية، التي تجريً تحت رعايتها مظالمُ المرأة. في دلالة من دلالاتِ الشفرة التي شُحن بها عنوانُ الرواية، فهذا القدرُ من التنميط،

الذي حظيت به شخصيةُ الأب تحديداً، إنما يعكسُ نمطيةَ نظرة الخطابِ الأبوي للمرأة.

وبروز الصوت الأنثوي بهذه القوة، وشعور المرأة بالحاجة إلى التعبير عن التحيز، الذي تمارسُهُ الثقافاتُ السائدة ضدَها، شكّل أحد سمات هذه المرحلة، وصار من أبرز الدلالات على عمق المتغيرات التي تعصف بالمجتمع؛ فمع أن العقبات في طريق المرأة تحديداً، ليست جديدة، وطالما ظلت موجودة في المجتمع على الدوام، فإن الجديد هو تزايد درجة الوعي، وإدراك مسبباتِ التحيز ونتائجه، أي أن رد الفعل لم يكن بسبب الفعل ذاته، بقدر ما هو بسبب إدراكه. وكل الفلسفات الحديثة كما هو معروف، تنزع إلى التغيير ومساعدة الإنسان على تحقيق ذاته وفرديته ومعنى وجوده، إذ لم يعد الوجود منذ كير كجارد وهيدغر مرادفاً للكينونة وإنما للذاتية، ما أدى في ما بعد الحداثة إلى ارتفاع الشأن الفردي والاعتراف بالتعددية والتنوع.

والراوية الذاتية (الحكي بالضمير الأول) في (أنثى العنكبوت) تخترق الصيغة الميلودرامية، بلغة تنضح بالصدق والعفوية، وتحمل نبرة نضالية حقوقية عالية، تسعى لإثبات الوجود، يختلط فيها الذاتي بالموضوعي، كما هو حال أغلب روايات المرأة السعودية. تقول الناقدة نورة القحطاني عن هذه الروايات: «كانت الكاتبة حاضرة في نصوصها، فتكاد تكون الراوية والبطلة والمؤلفة، فاختلط لديها الذاتي والموضوعي، والخاص والعام؛ لأن وعيها هيمن على الروايات، بشكل واضح». (**جدلية المتن والتشكيل، ص** 371).

وكل هذه الطرائق من التعبير عن التنوع الاعتقادي والإثنوغرافي والجندري، التي شكلتْ متنَ هذه الروايات، وغيرَها من الروايات المحلية الأخرى، يمكنُ موضعتُها في سياق توصيفِ الخلل الكامن في مكوناتِ الهوية العامة، وقوة المتغيرات التي تعصف بها، في المقام الأول، وإن بدا في الظاهر، أنها جزءٌ من آليات بلورة الهوية والدفاع عنها؛ وبالذات لأن هذه الأنماط من التنوع، في العموم، تفتقرُ إلى توحّد الجميع حول هدف عام، أو مشروع ثقافي وإبداعي مشترك، يجعل التنوعَ تنوعَ ثراء، لا تنوعَ شتات مرة أخرى؛ لأن «عدم معايشة الفرد السعودي لخبرات عامة مشتركة، يعني أن هناك ضعفاً في التضامن الاجتماعي». (**ما قبل الفلسفة، ص** 110).

وهو ما انعكس على مضامين الروايات وأشكالها، ففي مرحلة التحولات واهتزازات الهوية، تطغى المشاغل الآنية، على الأفكار

الخالدة. والطابع المحلي هنا، بأبعاده الروحية والمكانية والإنسانية، كأساس مرجعي للهوية، كان لا بد أن ينتج نصوصاً متنوعة «تصوغها ذائقة فنية تقليدية». (جدلية المتن والتشكيل، ص 53) تمتاح من مفردات الثقافة السائدة، وتتأثر ببنيتها، وتدور في إطارها، وتوفر للقراءة الثقافية الواسعة، أكثر مما توفر للقراءة الفنية والجمالية، بمعنى أن القراءات الأدبية قد تفقرها، بقدر ما تغنيها القراءات الثقافية العامة.

والسمة الواضحة في روايات العريني والحبردي والعليان، أنهم جميعاً كتبوا عن أشياء يعرفونها، باعتبارها جزءاً من مقومات الهوية الذاتية الصغرى، وعندما يجرهم السرد أحياناً، إلى جوانب لا يعرفونها، يواجهون مشاكل بنائية، منها ظهور الافتعال، وتأليف الأحداث، بدلاً من بنائها، وطغيان الذاكرة التسجيلية على المخيلة الإبداعية.

برز هذا بشكل واضح في رواية (حمى قفار)، فاختلف صدر الرواية، حيث يتجلى قدر كبير من الحس المرهف بالواقع، في سرد بدأ بضمير المتكلم، تعبيراً عن أن المكان وأهل المكان جزء من الذات، قبل الانتقال إلى رؤية الراوي العليم في قسمها الثاني، لملاحقة الأحداث التي اتسعت بفعل المتغيرات المتلاحقة، فتاهت الذاكرة، ولم تسعف المخيلة، عندما انتقلت الذاكرة من مكانها الأثير، وأناسها الذين تعرفهم، وحاولت أن تلاحق (سعداً) المبتعث إلى أمريكا، فأتت الأحداث مفتعلة، ولم يبق إلا الاعتماد على ذلك الاستعداد الذهني والنفسي، لدى الفرد الشعبي البسيط، لقبول نظرية المؤامرة، في نوع من العجز، أو الهروب من التحليل الموضوعي لمتغيرات الواقع، فالمؤامرة في الذهنية الشعبية جاهزة بشكل مسبق، لأنها تبدأ من تآمر الشيطان على الإنسان منذ الأزل، وكما أنه لا يمكن تصور الحياة الإنسانية عموماً بدون شيطان، فلا يمكن تصور الحياة العربية والإسلامية بدون مؤامرة.

وفي رواية قماشة العليان، ترتفع درجة الإقناعية عندما تغوص الكاتبة في أعماق الذات، وتصوير مشاعر المرأة وأحاسيسها، ونظرتها إلى الحب بالصورة التي تطلبها الأنثى، في حين جاء البحث عن مخرج مضموني وبنائي في الوقت ذاته، عن طريق القفز إلى طلب الحرية المطلقة الذي أتى كتعويض لفقدان الحب، فيصبح هذا من جانب آخر، إيذاناً بالعجز أمام المصاعب التي تواجه النساء، واقعاً وتعبيراً، في سياق صعوبة نيل المرأة لأدنى درجات حاجاتها

الأساسية، المتمثلة في مطالبها الحقوقية، ولهذا تتكرر لازمة (إنا لله وإنا إليه راجعون) في الرواية.

إن الطريق ما بين نقطة العجز المطلق وتسليم الأمر لله صاحب الأمر، وبين الحرية، يبدو مُحبطاً، بقدر ما هو طويل جداً، فذهبت الكاتبة بضربة واحدة، إلى الخلاصة النهائية، أي طلب الحرية؛ فبداية الرواية بالبحث عن الحرية، تكشف أن ما ظهر في البداية، هو ما كتب في النهاية، كناية عن أن الذات الساردة أحست أنها لم تعبر بما يكفي عن معاناة النساء رغم نصها المحشود.

أي أن الروايات الثلاث، بأصواتها المتعددة، كشفت عن درجة من الانكفاء الواضح لدى العريني والحبردي، حين عَبَّرَا عما يقتضيه طلب (الدفء)، وفعل (الكنوس)، من اللواذ والالتجاء إلى كنف معهود. وأفصحت من جهة ثانية، عما يمليه بحث النساء عن فرصة بدت سانحة، من اقتحام يصل إلى حد القتل، ولو المعنوي، في سبيل التمرد، طلباً للتحرر من واقع متعين مرير، جرى توصيفه بإلحاح من زوايا متعددة.

## خاتمــة:

ويمكنُ اختتامُ هذه الإضاءات المتنوعة بدورها، بما رواه الكاتبُ والناقدُ السعودي عابد خزندار في شهادته على منع قراءة الروايات - فضلاً عن كتابتها - في مرحلة من المراحل بقوله: «ولدتُ في مجتمع ... كان يعتبرُ مجردَ قراءةِ رواية، أيا كانت، حتى لو كانت من التراث، جريمةً لا بد أن يعاقبَ من يقترفُها أشدَّ العقاب، و... قد عوقبتُ فعلاً؛ لأن أحدَ المدرسين مسكني متلبساً، وأنا أقرأُ روايةَ (ماجدولين) التي عرَّبها ... المنفلوطي». (قراءة في كتاب الحب، ص 9).

ويوضح قول خزندار ما جرى ذكره في البداية، من أن التعبير عن التنوع، مثله مثل الرواية ذاتها، كان له في الداخل المحلي قصة مختلفة؛ مما يعطي دلالة خاصة لكل هذا القدر من تعدد الأصوات، والتعبير عن التنوع من خلالها، وتعدد زوايا النظر، حتى على مستوى الفكرة الواحدة، أو القضية الواحدة مثل قضية الهوية هنا، التي تشظت إلى هويات صغرى متناثرة.

## المصادر والمراجع


- بعلي، أ. د. حفناوي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، بالنشر المشترك مع منشورات الاختلاف بالجزائر، 2009م.
- الحبردي، علي بن محمد: حمى قفار، نادي حائل الأدبي، 2003م.
- خزندار، عابد: قراءة في كتاب الحب، منشورات الخزندار. عن: الشدوي، علي: ما قبل الفلسفة، حالة المجتمع السعودي، لندن: دار طوى للنشر والإعلام، 2010م.
- الدغمومي، محمد: الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي، الدار البيضاء: دار إفريقيا الشرق، 1991م.
- زيرافا، ميشيل: الأسطورة والرواية، ترجمة: صبحي الحديدي، الدار البيضاء: دار عيون، ط 2، 1986م.
- شارتيه، بيير: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء: دار توبقال، 2001م.
- الشدوي، علي: ما قبل الفلسفة، حالة المجتمع السعودي، لندن: دار طوى، 2010م.
- العريني، د. عبد الله: دفء الليالي الشاتية، الرياض: دار كنوز إشبيليه، 1999م.
- العريني، د. عبد الله: مهما غلا الثمن، الرياض: دار إشبيليا، 2001م.
- العريني، د. عبد الله بن صالح: مثل كل الأشياء الرائعة، الرياض: دار إشبيليا 2004م.
- العليان، قماشة: أنثى العنكبوت، بيروت: شركة رشاد برس، 2000م.
- النحوي، د. عدنان علي رضا: الأسلوب والأسلوبية، بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، الرياض: دار النحوي للنشر والتوزيع، 1999م.
- الهاجري، د. سحمي: جدلية المتن والتشكيل، الطفرة الروائية في السعودية، بيروت: دار الانتشار العربي، بالنشر المشترك مع نادي حائل الأدبي، 2009م.

# تسلط النخبة الفاسدة:

## قراءة في رواية «يد الوزير» لمحمد صوف

عبدالرحمن التمارة
(المغرب)

### تقديــم:

يفضي التأمل في المنجز الروائي العربي، منذ مطلع القرن العشرين إلى الآن، إلى تبين الحضور النوعي للخلفية السياسية في بناء مرجعيات بعض نصوص هذا المنجز الإبداعي. لقد تعينت السياسة مرجعية نصية للرواية تلتقط الكثير من تفاصيل عالمها، بامتداداته المختلفة والمتعددة، بما يناسب شرطية الإبداع الروائي ومقوماته التقنية والجمالية. وهذا ما يُصيِّر المنجز الروائي العربي، على امتداد قرن من الزمن، خلفية إبداعية نشتق منها «نوعاً» روائياً قائماً بذاته؛ هو «الرواية السياسية» التي يمكنها أن تجد طريقها إلى المعاجم المختصة بناء على تميزها النوعي، فتكتسب قوة تداولية بتميزها الخاص.

يُفترض عملياً اتكاء الرواية السياسية على موضوع سياسي مهيمن، فيسترده الروائي وفق آليات الخطاب الروائي التقنية، وأساليبه البنائية، وعناصره التعبيرية، فضلاً عن مراعاة الشروط

السياقية والتاريخية والثقافية والحضارية.. التي تحيط بالكاتب الروائي أثناء تسريد موضوعه السياسي. لهذا فالحضور المهيمن للمرجعية السياسية في النص الروائي يضمن، بقوة المنطق البنائي للنص الروائي، حضور مرجعيات أخرى تستدعيها المرجعية المهيمنة نصياً. إن هذا الكلام يعني، بلغة أخرى، انفتاح المرجعية السياسية البانية للرواية على مرجعيات أخرى جزئية؛ حيث لا مرجعية سياسية «نقية» وخالصة في عالم الرواية التخييلي من جهة، ومطابقة وناقلة «للعالم» السياسي الواقعي من جهة ثانية، مادام «هاجس كتابة الرواية هو خلق أبنية أدبية تقوم على مرجعيات متعددة، فهي لا تقترب من العالم الواقعي قصد استنساخه ونقله حرفياً، وإنما تحاول بناء عالمها الخالص بكل إيحاءاته الممكنة وتفاصيله الشعرية ورؤاه للمجتمع والإنسان وتجسيده للقلق والصراع الاجتماعي»(1).

توحي الأفكار السابقة بقيام رواية الروائي المغربي محمد صوف «يد الوزير»(2) على مرجعية سياسية محورية، دونما نفي لمرجعيات أخرى استدعتها المرجعية السياسية المعروضة والمهيمنة نصياً. من هنا نتساءل: ما هو «الموضوع» السياسي الذي تتضمنه المرجعية المعروضة في رواية «يد الوزير»؟ وما هي الأبعاد التي تنطوي عليها العلامات النصية المقترنة بهذا «الموضوع» السياسي؟ وما هي المقومات الجمالية التي ساهمت في تسريد السياسة نصياً؟

## 1 - يد الوزير: تسلُّط النخبة السياسية:

ارتبط الروائي المغربي محمد صوف في روايته «يد الوزير» بموضوع سياسي مثير، حيث بَنَى مرجعية روايته على السلطة النافذة لشخصية الوزير، يتعيَّن الوزير نصياً شخصياً متجبرة، فيؤسس علاقته مع الآخرين على مبدأ التسلط. لكن تجبُّر الإنسان الوزير يكون محدوداً، لأنَّ الزمان كفيل بحدِّه وتقزيمه، إذا ما تضاءلت سلطة الإنسان العادي في حد تجبُّر «معالي الوزير».

هكذا، اقترنت المرجعية النصية لرواية «يد الوزير» بسلطة شخصية حكومية متمثلة في وزير، سلطة تقوم على الجمع بين التسلط والسفاهة، مما أفضى إلى نهاية مأساوية لهذه الشخصية. وبذلك، ارتبطت أحداث الرواية بحدث مركزي تولَّدت منه باقي الأحداث؛ تمثل في إيمان مطلق لدى الوزير بأبدية سلطته، فاحتكر شقة بناية ضخمة بمدينة الدار البيضاء المغربية، ومنه احتكر مصعد البناية. قادت ظروف خاصة شخصية خديجة الفنانة وزوجها سلمان الكاتب فركبا المصعد الآلي رفقة معالي

الوزير، الذي صار سفيهاً ووقحاً حينما مدَّ يده يداعب بإمعان الوجنة اليسرى لوجه المرأة، بحضور زوجها، كما لمس الورك الأيسر من مؤخرتها حينما همّت بالخروج من المصعد.

فجَّرت حادثة المصعد باقي الأحداث، وصارت محور حديث جلّ الشخصيات التي دخلت عوالم نفسية مثيرة، كان من أهمها النهاية المأساوية للوزير؛ حيث صار أخرس ومشلولاً على كرسي متحرك.

فما هي الخصائص المميزة نصياً لمرحلتي تجبُّر الوزير وتسلُّطه، ومرحلة ضعفه وانكساره؟ وكيف تفاعلت الذوات النصية الأخرى مع المرحلتين معاً؟ وما هي الأبعاد المتولدة من مسار وزير بدأ قوياً سفيهاً وانتهى عليلاً تافهاً؟ وما هي الآليات الجمالية المساهمة في بناء هذا المسار، بوصفه مساراً مؤسساً لمرجعية الرواية سياسياً؟

## 2 - يد الوزير: التسلُّط والسفاهة والعلَّة:

تتأسس نظرية النخبة على مبدأ التفرُّد. الوزير أحد أفراد هذه النخبة، في شقها السياسي أو الحكومي[3]، وبسبب ذلك يكون ملزماً، بالضرورة والبداهة، بالتعبير عن التميز النوعي الذي يَسِمُ أفراد النخبة؛ باعتبار النخبة، بلغة باريتو، «مجموع الناس الذين يظهرون صفات استثنائية ويثبتون تمتعهم بكفاءات عالية في بعض المجالات أو بعض النشاطات كيف ما كانت»[4].

تتعين النخبة، إذن، إطاراً لإنتاج الإنسان النوعي، بصفات خاصة وكفاءات عالية، فيعمل كي يعبِّر عن هوية التميز وكينونة التفرد. لكن «وزير» النص الروائي تمتد «يده» لتنقض الخصائص الإيجابية لأفراد النخبة، فتبدَّى في الرواية كائناً نافذاً وسلطوياً سفيهاً؛ حيث ينصاع لقوته التي يخولها له منصبه السياسي (وزير)، فتظهر بشاعته السلطوية. تفصح هذه الشجاعة عن أمرين؛ عدم اكتمال نضج الوزير قيمياً وأخلاقياً، واستغلال المنصب والنفوذ بكل امتلاء وعنفوان.

يجتمع لاكتمال النضج واستغلال النفوذ ونظام العلاقات لإنتاج وزير طاغية، فيؤسس علاقاته مع محيطه على مبدأ التسلط السفيه.

أولاً: تسلُّط وسفاهة في تدبير وقته الثالث عبر سلطة الغرائز، فينشُد متعة رخيصة ستكون، لا محالة، على حساب أبناء الشعب البسطاء، وبفواتر مالية إضافية مقتطعة من مشاريع أخطأت طريقها إلى واقع الناس - الشعب، واتجهت إلى جيوب الوزير المتسلط كي ينتج قيم الاحتكار

والانحراف الأخلاقي: «وعندما جاء سلمان كنت [خديجة] واقفة أنتظر المصعد، أنتِ تعرفين أن البرج الزجاجي مليء بالشركات والمؤسسات وفيه شقة واحدة تشغل طابقاً بأكمله يقولون إنها لأحد أعيان البلد يمارس فيها شهرياراته»[5].

وثانياً: تسلُّط وسفاهة قوامها الأنانية المفرطة، التي تفصح عن كراهية أفراد المجتمع العاديين والمجردين من أي سلطة ونفوذ: «هذا الأحد الأعيان [الوزير] رأيته يومذاك.. لم أنتبه إلى الناس الذين كانوا ينتظرون المصعد عندما شرعوا ينفضون من حولي.. لا. لم يتأهب أحد للصعود وهذا معناه أن المنتظرين كانوا يعلمون أنه إذا حضر هو بَطُل المصعد على الجميع. لم أدرك إذ ذاك أن الرجل يحتكر المصعد وحده ويرفض أن يقاسمه أحد من الغوغاء الصعود»[6].

إنَّ نبرة الجهل التي تلف قول ذات التلفظ (خديجة) [لم أدرك، لم أنتبه، كانوا يعلمون] تنطوي على نبرتين: نبرة الدهشة والاستغراب من سلوكات «رجل دولة» مفروض فيه أن يقيم علاقاته مع أفراد مجتمعه على قاعدة المشاركة في استغلال المرافق والفضاءات العمومية، وليس على مبدأ الاحتكار والأنانية والترهيب. ونبرة الرفض والامتعاض؛ رفض فكرة التقسيم البلهاء التي تسكن ذهن معالي الوزير: الشعب - الغوغاء والوزراء - النخبة، والامتعاض من نقض الوزير وظيفة خدمة الشعب، وبناء بدلها تدمير الشعب وترهيبه.

وثالثاً: تسلط وسفاهة تأخذ شكل انحدار أخلاقي مثير للوزير؛ يفسره انحطاط في التواصل، ورعونة في لمس الآخرين [المرأة هنا]، وامتهان للكرامة الإنسانية، وتعطيل للعقل وتحرير للحواس ذات الخلفية الغريزية الحيوانية: «- لا شك أنكما تأتيان هذا البرج لأول مرة..

حرّك سلمان رأسه بالإيجاب، لكن الرجل [الوزير] كان ينتظر الجواب مني أنا.. ثم تحرّك الرجل نحوي.. نعم نحوي..

ماذا تراك تتصورينه فاعلاً؟

ابتسم؟

نسيتُ أن أقول لكِ أنه كان يدخن سيجارة أمريكية شقراء، وعندما كان يتحدث لم يكلف نفسه عناء إزالتها من شفتيه..

إلا أنه عندما تقدّم نحوي.. عبّ نفساً عميقاً وترك دخانها يتسرّب إلى أنفي قائلاً:

- لا بأس..

ثم مد يده إلى وجْنَتي اليسرى. داعبها بإمعان.

- الذنب ليس ذنبك..

وتوقف المصعد في طابق غير الذي نقصد.. فقال معاليه:

- والآن اخرجي..

تأهبت للخروج فامتدت يده اليمنى إلى وركي الأيسر وربت عليه بإمعان»[7].

أعطى هذا المقطع للوزير عدة صور؛ صورة شيطانية لكائن «نخبوي» توحي وضعيته بقيم التميز، لكن أفعاله مؤطرة بسفاهة نوعية. صورة ظالم متجبر يبني أخلاق الانحطاط وقيم السفاهة، مما يعمق أزمة مجتمع متمثلة في انكسار سلم القيم على يد نُخَبه. صورة فضائحية لإنسان يتواصل مع الآخرين على قاعدة يقول نصفها بالاحتقار والإهانة، ويقول نصفها الثاني بالغرور والتعالي. لهذا، تبدو الصورة الملائكية للوزير الراشحة بقيم الفضيلة، مقترنة بأوضاع طارئة، مما يصيِّرها قيماً استثنائية.

يبقى تسلُّط الوزير وسفاهته نصياً، بهذا المعنى، محكوماً بالثبات، بينما فضائله الإيجابية تظل قائمة على مناسبات الادعاء. إن ادعاء الفضائل غايته تلميع الصورة الشخصية، بينما الميل للتهتُّك والأفعال المشينة هدفه إظهار، غير مباشر، لجوهر السلطة القائلة بالتسلط: «أتذكرين معاليه وهو يتحدث في التلفزيون متنكراً في زي عاشق للفضيلة؟ كل ذلك تلاشى في لحظة داخل مصعد في حضرة امرأة مجهولة ورجل خفي.. تصوري أنَّ أنفاسه الحكومية وهي تمتزج بدخان السيجارة الشقراء وتقتحم أنفي بكل ما في السلطة من سلطة لم تثر فيّ أدنى تقزز.

لقد فاجأني من حيث لا أحتسب ومد يده بثقة الدكتاتور في نفسه إلى مؤخرتي..»[8].

يغيِّر المكان شخصية الوزير؛ في أمكنة «الضوء» يبدو كائناً ملائكياً يستنبت الفضائل ويبرز القيم الإنسانية النبيلة، وفي أمكنة «الظلام» يتجلى شيطاناً مارداً ينشر الشرَّ مارداً ينشر والرذيلة. لماذا هذه الحربائية؟ وما مبرراتها؟

يجد الجواب عن السؤال الأول أساسه فيما يمكن تسميته بـ «التحول الوظيفي»؛ أي التحول بما يقتضيه المقام لأجل إبهار الآخرين بنموذجية الإنسان – الوزير، أو إبهارهم بمجد السلطة وفضل النفوذ. هكذا، يلبس قناع الفضيلة في المقام الوزير - الإنسان، ويبرز وجهه الحقيقي في مقام الوزير - النافذ والمستبد، مادام «الاستبداد هو السياسة بدون قناع»[9].

ويجد السؤال الثاني أساسه في كلمة واحدة هي: النفوذ. كلمة سحرية في عرف

الساسة عامة، والمتسلطين خاصة؛ لأنها تمنح الامتلاء النفسي جراء فراغ الآخرين وضعفهم أمام الذات النافذة (الوزير في النص): «هل ثمة ألذ من النفوذ؟ هل هناك شيء أكثر نشوة من أن ترى الآخرين يتلعثمون أمامك.. يفقدون توازنهم وترتبك حبالهم الصوتية؟؟»(10)، بهذا المعنى فالنفوذ ممارسة وإحساس؛ تقوم الأولى (ممارسة) على القسط والطغيان، ويترجم الثاني (إحساس) سادية السياسي ورغبته في «تروض» الرعاع (الآخرين)، فضلاً عن ذلك فإنَّ النفوذ يؤسس إنساناً سياسياً ممتلكاً لقدسية رمزية وحرية مطلقة؛ فعله لا يحد وقوله لا يرد، يبني بطريقته حدود المقدس والمدنس، يشرِّع القواعد والاستثناءات، يتحرك خارج المألوف والمتداول: «قلت لهم:

- ماذا يتمنى المرء في هذه الدنيا أكثر من أن يجد الجميع ينحنون عندما تمر.. ينصتون عندما يقول.. لا يعرف الحواجز ولا الموانع.. مباح له ما لا يباح للغير.. مستحب له ما هو مكروه للغير.. حلال عليه ما هو حرام على الغير.

ماذا يتمنى الأمر أكثر؟؟؟»(11).

إذا تقمصنا ضمير المتكلم، الذي يحيل نصياً على الوزير، لكان الجواب على هذا السؤال كما يأتي: أتمنى التجاوب مع النفوذ واستمراريتها. تقرأ الأدبيات البلاغية أسلوب التمني في سياق امتناع التحقق، بخلاف الترجي، مما يهدد جواب التمني بالانهيار. يجد هذا التصور تجليه النصي عبر فعل وحالة.

يتخذ الفعل طابع المواجهة، أي مواجهة تسلُّط «معالي الوزير» وسفاهته، بفعل قوامه الامتناع عن الاستجابة لرغبة الوزير الحيوانية، فيصير الوزير السفيه والشرير منهزماً بالإهانة المعنوية عبر سلطة اللغة والكلام، وليس قوة العضلات. وهو ما يعني انتصار الآخر (فتاة مقصف الفندق وصديقها في النص) بموقف الدفاع عن الكرامة الشخصية، وعدم الانصياع لنفوذ الوزير وقوته السلطوية، وقوة حرسه الخاص:

يلقي عليه نظرة بطرف عينه.. ويبتسم..

- ما بكَ يا معالي الوزير؟

يهمس معاليه..

- أرأيت هذه التحفة؟

- نعم رأيت..

- إذن سأتصرف..

- قل لها إني بانتظارك..

يقول الحارس..

- لكن..

يقاطعه معاليه...

- نفِّذ ما قلت لك..»[12].

يظهر الوزير عبداً لنزواته ومتجبراً بسلطته؛ يطمح لامتلاك التحف (رمزية الجمال الباهر للفتاة في مقصف فندق) وإن كانت في «ملك» الآخرين، ويسعى لإثبات سلطته ونفوذه عبر فكر مأخوذ بتجاهل السياقات وإهانة الآخرين. لكن في الحالتين معاً يبقى الإنسان - الوزير كائناً ممتلئاً بغطرسة السلطة، ومفرغاً من اكتمال الكينونة؛ لأنه يحقق رغباته ونزواته عبر الوسيط (الحارس الخاص في النص). لهذا، يتصرف في مقامات تواصلية وفضاءات عمومية بسلوكات صبيانية تفتقر لتدبير عقلاني:

«داخل المقصف.. ينحني الحارس [الخاص للوزير] على الفتاة يهمس لها..

- معالي الوزير معجب بك..

- بصوت أكثر خفوتاً..

- وهو بانتظارك..

لا تفهم الفتاة شيئاً. يلاحظ صديقه الأنيق حيرتها (...)

تظل الفتاة داخل حيرتها لا تحير جواباً. تلتفت نحو مائدة الوزير وصديقه.. وتقول:

- بلِّغ معاليه اعتذاري.. وقل له إنه أخطأ التقدير.

يضحك الحارس الشخصي..

- لا أستطيع أن أبلغ معاليه اعتذارك لأن معاليه لا يحب الاعتذارات..

يقف الشاب الأنيق [صديق الفتاة] ويهمس بدوره للحارس:

- معاً سلوك غير حضاري.. قل لسيدك أن يحترم نفسه ومركزه»[13].

تبرز هشاشة الوزير من داخل قوته؛ فمن لا يتصرف بما يليق بمقامه الاجتماعي (مركزه)، ولا يقيم لذاته اعتباراً يرفعه لمقام الاحترام، ولا يقضي ما يطمح فيه (يعجبه) بذاته، فإنه يكشف ضعفاً داخلياً يحاول مداراته بتسلط خارجي. في هذا السياق، الذي يوحي بتأرجح شخصية الوزير بين القوة والضعف، يظهر الوزير في مرجعية الرواية كائناً ينتج ضعفه من قوته؛ لأن مَنْ يراهن على امتلاكه يتمرَّد عليه مرتين:

مرة أولى حينما يتم التصريح لمعاليه بأنه مثير للاشمئزاز، وأنه لا محالة فاشل في نيل شرف تدنيس الآخرين (الفتاة هنا)، وبأنه قوي بغيره لا بذاته:

«تسري القشعريرة في كل جسد الفتاة..

تكاد أنفاسها تختنق.. تنهض وتتوجه نحو معاليه.. يبتسم لها ويقول:

- اجلسي.. مرحباً..

تجلس دون أن تبوح بكلمة..

يصب لها كأساً..

لا ترد.. لا تستجيب للكأس الممدودة لها.. تبحث عن صرتها.. وبصوت أجش تقول:

- أنت تصيبني بالغثيان يا معالي الوزير.

يظل الوزير صامتاً..

تتلعثم الفتاة.. وتضيف:

- أنا منذ اللحظة أجهل مصيري، لكن أعلم بأنك لن تنالني.. واعلم أن استنجادك بهذه الفصيلة من البشر واستعراضك لعضلاتهم لن تزيدني إلا تقززاً منك يا معالي الـ...»(14).

ومرة ثانية حينما تصير فلسفة التحدي مدخلاً لكشف مثالب الوزير المختلفة؛ فتظهر أعطاب متعددة تخترق ذات الوزير - الإنسان، وتصاحب كينونة الوزير - المنصب الحكومي. لهذا، ترسم تلك الأعطاب كائناً سياسياً منخوراً بضعف متعدد الامتدادات، مباركاً بسلطته وبنفوذه الوظيفي، مبشراً بقيم الجهل والغباء الحياتي (لا يفهم الحياة) متمركزاً على ذاته، مخادعاً وماكراً في تصرفاته وأفعاله وسلوكه مجسداً فساد الأجهزة السياسية الحكومية:

- أنا معجب بك أيتها الجميلة..

دون أن تنظر إليه [الوزير] ترد:

- قل لوزيرك إني لا أخشى سلطته. قل له إنه ضعيف لأنه يعتمد على زبانيته ونفوذه.. قل له إنه لا يفهم قيد أنملة في الحياة.. قل له إنه متسلط عبد لنزواته.. قل له إنه شخص تحرِّكه أنانيته وتحوله إلى ذئب لا يستطيع غير مهاجمة الحملان.. قل له إن وجود أمثاله يُعزى إلى الجهل السائد في هذه البلاد وفساد الجهاز الذي ينتمي إليه.. قل له إنه أصغر من أن يضبط نفسه.. إنه يسمح لنفسه أن يحقق ما يحلم به في منامه، لذا فالجانب الحيواني فيه لا ينام.

ثم تصمت.. تختفي ابتسامة معاليه..»(15).

امتدت، إذاً، روح الفتاة وعقلها، بوصفها نموذجاً دالاً على ذوات نصية وخارج نصية متعددة، لتعبث برمزية الإنسان - الوزير فضربت بسلطة التحدي «يد الوزير» التي تقترف التسلط والسفاهة. إنه الضرب الذي يبدد طمأنينة الوزير السفيه، ويدفعه لتأمل فساده وسلطويته وتجبّره ومظاهر ضعفه المختلفة في مرآة الذات، مما قاده لإدراك بداية الانهيار

الدالة على تراجع قوة التسلط أمام إرادة التحدي: "لا شك أن فتاة المقصف صعقتك بشدة. ذهبت إلى أبعد من الرفض (...) أتذكر عندما نهضت من أمامك وهمت بالانصراف قائلة:

- إذا منعتني من الذهاب الآن فأنت فعلاً رجل ضيق الأفق.
- قلت في نفسك ساعتها إن هذه المرأة لا يمكن أن تكون من الغوغاء.. لا شك أن ظهرها محمي.. وأن حمايتها قوية.

ذهبت وشرت كأنك ضليع في الغباء.. لم يساورك قط إحساس كهذا (...) فماذا حدث؟

أهي بداية التحول؟»[16].

فعلاً، إنها كذلك. تحول أفضى لنهاية مأساوية لشخصية الوزير، حيث صارت حادثة «فتاة المقصف» مدخلاً لحياة مفتوحة على الكوابيس، ومشرعة على هلاك مرتقب، بعدما أصبح يتحرك فوق كرسي متحرك، ويتأمل العالم أخرس من زاوية ضيقة، تأخذ دلالة انحسار الأفق السلطوي، فينظر «إلى الشارع من خلف ستائر اختارها بنفسه قاتمة.. كما اختار لغرفته تلك أن تُطلى جدرانها بلون الضباب»[17].

واتخذ الانهيار تجليه في النص، في مستواه الثاني، الحالة المثيرة التي انتهى إليها الوزير نصياً مشلولاً وفاقداً صوته. وهو ما يعني، أن حالة الوزير المأساوية هي نتيجة فعل المواجهة لتسلط معاليه وتهتكه. وبذلك رسمت مرجعية رواية «يد الوزير» مسار رجل سياسة بدأ متسلطاً وسفيهاً وانتهى مريضاً عليلاً؛ مما جعله مساراً دالاً على سيرورة وجودية لكل سياسي متجبر ينطلق كاسراً جارحاً، ويتوقف منكسراً جريحاً. إن ذلك لم يكن ممكناً لولا سلطة التحدي، ولو كانت رمزية، قد تبدأ بالسؤال، وتنتهي بالقول والكلام، انسجاماً مع قول البولوني «ب. باتشكو»: «يسقط الطغاة حين يسأل الإنسان من أين جاء الطغاة»[18]. وهذا يعني، أن الطاغية السياسي يساهم استبداده في تدمير ذاته، فينتهي طغيانه إلى زوال. وبذلك تصير مرجعية رواية «يد الوزير» مفتوحة على دلالة التأمل في الذات المدمرة نفسها بفسادها.

## 3 - يد الوزير: في مواجهة التسلط أو التعايش معه:

سبقت الإشارة إلى اقتران مواجهة الوزير النصي المتسلط بفعل التحدي، مما أنتج حالة انهيار معاليه. لكن إذا كانت «الحالة» وضعاً نهائياً، فإن «الفعل» وضع بدئي. وهو ما يعني، أن تسلط شخصية الوزير أفرزت تعايشاً مع ذلك، لكنه تعايش

قوامه المراقبة والمتابعة والتفكير في كيفية الحد من سفاهة الوزير. يقول السارد في هذا المقطع:

«مقهى السقيفة..

رصيف. وشمس. وقهوة سوداء. ودافيدوف وحليم..

حليم يفكر. دافيدوف إلى جانبه يفكر. حليم يكسر الصمت..

- يجب أن يعلم هؤلاء أن في هذا البلد من يرفض طاووسيتهم»[19].

يتجلى ترميز الرفض في سياق الضجر؛ ضجرٌ من محيط متكلس، وضجر من تسلط نخهبة شيطانية الأفعال وملائكة الملامح، وضجر من فكر يبارك تجبُّر الكائنات السلطوية بهوية التعالي والتباهي السفيه. لهذا يعد الضجر مدخلاً لانتهاك سلطة الاطمئنان، وتعطيل أخلاقيات الاستكانة. وهو ما ينذر بهزيمة وشيكة للمتسلط المستبد، ومنه انهيار سلطة الرمزية وصورته المثالية. إن الانهيار والهزيمة مرت عبر المواجهة والمعايشة، مما أفضى لتحول مأساوي لشخصية الوزير. تحول اتخذ مظهرين: يتعلق الأول بالقلق الميتافيزيقي، ويتصل الثاني بالآخر الغاضب ومثير الغضب.

يتحدد القلق الميتافيزيقي نصياً في صوت غيبي يخاطب الوزير السفيه، فيرعبه ويترجم لمعاليه صورته الحقيقية في ظاهرها ومضمرها. وبذلك ينتج «الصوت الخفي» بداية انهيار الوزير، فيغدو ترميزاً لضعف الذات الذي يعرِّي الحقائق ويحجب بطولة وهمية، والذي يهيئ شروط محاكمة ذاتية تعترف بأخطائها وتمارس نقداً ذاتياً:

«يأتيني صوت كالصوت ولكنه ليس صوتاً..

أعرفتني يا فلان؟

حاولت أن أتبين ملامحه دون جدوى

(...) قلت ولم أسمع صوتي..

- من أنت؟ وماذا تريد؟

وبصوت كالصوت ولكنه ليس صوتاً يرد:

- ألا تعرف من أنا؟ ما علينا.. اعلم أيها العبد أنك حتى الآن ظللت تفعل ما تشتهي وتدع الآخرين يقولون ما يشتهون.. أنت لست سوى بيدق مغصوب الإرادة.. تحسب نفسك ذئباً وأنت أقل ضعفاً من حمل.. إذا كنت قوياً فحاول أن تهرب مني.. سأظل أطاردك في غدوك ورواحك.. سأذكر بأنك غث.. لا.. الغث له قيمة.. (..) أنا أيها الوزير المحترم عقوبتك التي لم يجرؤ على إنزالها بك قاض..»[20]. تعبِّر دوال هذا المقطع عن ترميز الكشف؛ حيث تتجلى الكينونة

الحقيقية بخلاف التمثل الجاهز، للوزير في صيغة شائهة، فينكشف وهم التميز لذات معطوبة ومفرغة من كل تحقق سوى باكتمال مثالي (بيدق، حمل، غث، عبد).

ويتحدد الآخر المتعايش مع تسلط الوزير وتحوله المأساوي في طرفين اثنين:

يمثل الطرف الأول الصديق المقرب من شخصية الوزير (داني). لهذا، يعايشه وفق مبدأ الصداقة، ويصارحه أملاً في إدراك حقيقة، أو في تدبير سلطته بمنظور عقلاني وإنساني. وهو ما يجعل مواجهة الوزير بحقائق تخصه، باعتباره إنساناً وبوصفه سلطة ومنصباً، تأتي في سياق ترميز الإصلاح. وكأن الصديق مرآة «للأنا»، يعكس صورتها بغية إصلاح أعطابها؛ فالصديق مرآة تبرز القبح، وإن كان جارحاً، قصد معالجته بجمال داخلي، أو بآليات تدبير خارجي مناسب:

«- أتريد أن أكلمك بصراحة.. أم تريد أن أجاملك..

- بصراحة طبعاً...

ضحك عالياً.. وهو يهز رأسه على إيقاع الأغنية..

- الناس لا يحبونك.. هم يضحكون من نوادرك.. من الحكايات التي تروَّج عندك.. تلك الحكايات التي تأخذ شكلاً جديداً كلما تغير روايها. يخافون منك لأنك تملك سلطة العقاب دون أن يساندك أحد.. لكنهم يشمئزون منك.. يتقززون من رؤيتك.. يتمنون أن يأتي يوم يتخلصون فيه منك..

صرختُ..

- كفى.

ضحك هو أضاف:

- أرأيت كم الصراحة مؤلمة؟.. لا أحد يستطيع تحمّلها..»(21).

بين صراحة الصديق وغضب الوزير تتجلى المأساة؛ مأساة نفسية ظاهرها الشعور بالفخر والانتصار، وباطنها الإحساس بالألم والانهيار، فيغدو الوزير كائناً بشعاً يلوذ بسلطة تحميه، فيستعير منها الجبروت والظلم والتعسف، معتقداً أن خوف الناس منه حباً له. لذلك، يصاب الوزير نصياً بالقلق، الذي يعصف به في مدارات اللا اطمئنان، مجسداً بذلك رمزية الخذلان من جهة، ورمزية الرداءة من جهة ثانية.

تتجسد الرمزية الأولى (الخذلان) في انتقال الوزير من علو الفعل وسمو الوظيفة، كان يعتقد أنهما كفيلان بتقديره واحترامه، إلى سفالة الذات وقاع الصورة الشخصية،

مما ولَّد الحقد عليه والكراهية له. لهذا، يشعر الوزير، وهو يتأمل ذاته خارج منطق العقل، إنه مخذول بأناس، إن لم يكونوا رعاعاً بلغته، يميلون لنفاق ونكران الجميل. وتتمثل الرمزية الثانية (الرداءة) في اتجاه سلطة القهر؛ حيث يبدو الوزير متسلطاً وسفيهاً مع أفراد الشعب الضعفاء، مستغلاً عجزهم في إشباع غرائزه السلطوية والحيوانية. لذلك يشخص الوزير نصياً رمزية الرداءة في صورة كائن بشري يتزلف لمن هو أقوى من سلطة، أو يعتقد أنه كذلك[22]، ويحتقر من هو أضعف منه ويتعامل معه على قاعدة التسفُّل والتسلُّط:

«- أنا الذي وهبت حياتي لخدمة الوطن، أنا الذي أعطيت بلدي طاقاتي كلها وراحتي.. أكافأ بالكراهية..

أنا!

لكن لا عليك.. بقدر ما أضحِّي في سبيل بلادي بقدر ما أرغب في الحياة على شاكلتي.. أنا أحب النجاح.. أحب المجد.. أحب النساء..

قاطعني داني..

- نساء الآخرين يا معالي الوزير، وهذا ما لا يرضاه، لك منصبك.. وأي أنواع الآخرين؟.. الضعاف الذين لا يملكون القدرة على مواجهتك..»[23].

يتعايش الصديق مع الوزير، يتأمل سلطويته ويشرحها، أحياناً بمبدأ الصراحة، ليكون الصديق (داني)، بذلك، المرآة التي تكشف هشاشة الوزير، وتحاول توجيهه كي يداري مثالبه ويتجاوزها. لكن معالي الوزير كائن لا يحتمل التغيير، لأن شخصيته مبنية بقيم تنُوس بين الاستغلال والجاه والسلطة:

«- أنت الذي طلبت مني أن أحدثك بصراحة يا معالي الصديق، حقيقتك لن يستطيع ألا يقولها لك غيري، أنت وأنا يا عزيزي من طينة أسماك القرش.. (..) عندما أفكر فيك جيداً أرى نفسي وأرانا نختبئ خلف المال والنفوذ..»[24].

إن فساد الوزير ليس من فساد ذاته، بل هو من ذاته بامتداداتها المتعددة، وفي مقدمتها المال والسلطة. إن الوزير، إذاً، هو رساميل قبلية وفَّرها المحيط والبيئة الأسرية، فيتحرك معاليه داخلها، ويعمق تلك الرساميل بنسق قيمي يكرس الجشع والفساد والكذب والتسلط، لأنه كي «يكون المرء وزيراً في النسق المغربي فذلك يعني مروراً مفترضاً عبر عدد من القنوات، ويعني كذلك حيازة أكيدة لعدد من الرساميل المفتوحة على الجاه والأصل النبيل»[25].

ويمثل الطرف الثاني المتعايش مع تسلط الوزير، وفق مبدأ التفكير في الانتقام

عبر المواجهة المباشرة، ما يمكن تسميته بـ «الآخر الجماعي المهان». إن الإهانة نقلت أعداء الوزير في الخفاء إلى وعي بضرورة ردع التسلط السفيه لمعاليه. لكن القوى غير متكافئة، مما يوحي بخسارة المعركة: «أفهم رغبتك الجديدة في الدخول إلى حلبة صراع أنت تعي تماماً أن القوى فيه غير متكافئة»[26]. إن التفكير في دخول عالم صراع الوزير ومواجهته نابع من الجرح النفسي الذي سببه معاليه للفنانة خديجة وزوجها الكاتب سلمان. لهذا، يكفي شرف التفكير في رد الإهانة؛ إهانة وزير سفيه، إن لم يكن عبر قطع «يده»، فعلى الأقل التحسيس بإمكانية القبض عليها بقوة الغاضب، أو بإهانة معاليه إهانة مضاعفة، بـ «رسم علامة بمنجل على ردفه الأيمن»[27]، عبر خطة محكمة دعامتها السرعة والاحترافية والاتفاق المشترك: «لكل منهما يفكر في قضية سلمان [زوج خديجة المهانة في حادث المصعد]، وكل منهما يعتبرها قضيته..»[28].

تبشّر قضية التفكير المشترك في مواجهة سفاهة الوزير نصباً بروح جماعية تتبلور أمام كل جبروت سلطوي، مما يفسر الإحساس المشترك بقبول الشعب، وبلغة السفاهة السلطوية الغوغاء، النهب على مضض، وعدم قبول الإهانة واختراق الكرامة الإنسانية: «قال [النادل] إنه على أتم الاستعداد للدخول معنا في أي مخطط يهدف إلى جر أذن معاليه ليعلم أن الإنسان رفض أن يهان من طرف أي كان.. نريد أن نعطيه درساً علمياً في كيفية التعامل مع الآخر..»[29].

يتمفصل التفكير المشترك في رد الإهانة إلى مستويين؛ مستوى الفعل قوامه التخطيط القادر على تكسير الشوكة النخبوية بفعل رداع للوزير؛ سواء كان ردعاً وجودياً (قتل)، أم ردع الثأر بالمثيل (علامة بالمنجل على الورك)، أم ردعاً بالإهانة المضاعفة (الاغتصاب): «يخططون، منهم من يفكر في المنجل على غرار رجل تارة.. يُحكى أنه كان يرسم علامة على مؤخرة الأعيان بمنجله فيتحملون ويصمتون.. منهم من يفكر في استعمال السلاح على الطريقة الأمريكية. ومنهم من يفكر في شيء آخر لإلحاق الإهانة بالرجل. كأن يغتصبوه جماعة ويأخذوا له صوراً يشترون بها صمته»[30]. ومستوى الفكر والحس أساسه الاشتراك في الرفض الكلي لسلطة تدبّر شأن محكوميها بمنطق التعسف والظلم والسفاهة؛ مما يعكس الاستجابة الجماعية لنداء الروح والفكر الرافض فساد السلطة. لهذا، يعبِّر التخطيط الجماعي للانتقام من الوزير نصياً عن تلبية نداء داخلي

يرفض الظلم ويتطلع إلى جزاء كل من يعتقده ظالماً»[31].

ساهم التخطيط للانتقام من الوزير، ورد إهانته لامرأة متزوجة، ومصارحة صديق الوزير بمثاليه، في نهاية معاليه الكارثية؛ لأن أقوال الصديق كشفت المضمر في شخصية الوزير المستبد، والتخطيط المشترك رصد تجاوزات الوزير السفيه. وهو ما انعكس سلباً على نفسية الوزير، فانتهى إلى وضع كارثي: شلل وبكم ورعب وتأنيب ضمير. إن سلطة القدر كانت أقوى من سلطة وزير متجبر، قرأ واقعه بمنطق التجبر، وصيره منطقه معزولاً ووحيداً منبوذاً ترعاه خادمة بأجر مرتفع، بعدما «تحولت كل حروفه ألفاً ممدودة قد تطول أو تقصر حسب الحاجة..»[32].

## 4 - يد الوزير: التسلط من التوهج إلى الانطفاء:

عالج محمد صوف في مرجعية رواية «يد الوزير» مسار وزير متسلط ونافذ، نشر الخوف والاشمئزاز بأفعاله المشينة لحظة قوته وتوهجه، وحفز المصابين بأذاه الثأر عليه، لكن سلطة القدر صيَّرته ضعيفاً منطفئاً. كان حادث المصعد (لمس وجنة ومؤخرة شخصية خديجة) لحظة انعطاف في مسار معاليه المنفتح على التسلط والنفوذ، ليجد نفسه في مرحلة جديدة قوامها الهلوسة المنتهية بالبكم والشلل، فغاب «عن ساحة الأخبار والتدشينات والأحجار الأساسية»[33]، وكأنه «قد دخل مرحلة الجزاء»[34]. فما هي الأبعاد التي يمكن توليدها من مرحلة التسلط ومرحلة الجزاء عليه؟

يمكن قراءة أبعاد المرحلتين السابقتين، كما تعرضهما المرجعية النصية لرواية «يد الوزير»، في ضوء مقولتين: امتداد التسلط، والسقوط الانهزامي.

تقترن المقولة الأولى (امتداد التسلط) بتوصيف رمزي لمجتمع يعاني إكراهات التسلط السياسي، خاصة على «يد» نخبه المتنوعة ومنها النخبة السياسية، مما يولد كراهية هذه النخبة، ورفض فسادها وأفعالها العابثة بكرامة الإنسان. وبهذا المعنى، تعبِّر شخصية الوزير نصياً عن كائن نصي، قد يماثل كائناً خارج النص، يمارس مهنته بغطرسة وظلم، فيقوم تدبيره لمجتمعه على أساس الاستفادة الشخصية والاستمتاع بخيرات الوطن، قبل إفادة أفراد المجتمع؛ أي المواطنين بلغة حقوقية، والغوغاء والجرذان بلغة كل مسؤول متسلط. وهذا يومئ إلى خنوع أفراد المجتمع الذي يدير شأنه وزير سفيه ومتسلط، أو على

الأقل غياب إرادة فعل التغيير لديهم، إلا إذا مسهم الظلم مباشرة، أو امتدت إليهم «يد» الإهانة علناً.

يغدو، بذلك، الوزير علامة نصية دالة على كائن إنساني تنهار روحه الإنسانية أمام أعتاب السلطة، فتصير هويته هي النفوذ، والنفوذ هويته. وهذا يهدد بإلغاء وجوده الإنساني، أمام امتداده السلطوي الذي تمنحه إياه مؤسسة السلطة؛ فيتسع مدى التسلط على مستوى الفعل وزمنه ومكانه، مما يتطلب يقظة دائمة لحراسة هذا «المجد»: «السلطة ترفض الإرهاق لذلك توفر لرجلها كل وسائل الراحة والحرية.. الحرية. لا توفرها لك مستوى السلطة.. كلما كنت ذا نفوذ استطعت أن تفعل ما تشاء متى وأينما وأنّى تشاء..»(35).

إنه تصور عبثي لدى الوزير، لأن هذا يمدد التسلط عبر حرية عبثية؛ لأن منطلقها التطرف، ومنتهاها إلحاق الأذى بالآخرين: «يظل هو [الوزير] يفعل ما يشاء.. يمارس حريته بكل حرية إلى حد التطرف ولا من يقول له إن ذلك أفظع أنواع الطغيان..»(36). الوزير النصي، إذاً، علامة دالة، في سياقنا الراهن، على كل مسؤول سياسي متجبر يمارس وظيفته بما ينقض جوهر الحكم وفلسفته القائلة بحسن التدبير؛ فيغدو كائناً سياسياً يرسم وجوده بمنطق مضاعفة النفوذ من جهة، ويبني رؤيته السياسية على «حسن التدمير» من جهة ثانية. وتزداد مأساة سلطة رجل سياسة متجبر وسفيه حينما ينصّب نفسه مصدراً وجودياً للآخرين، فيتجلى الوجود الإنساني داخل بيئته قائماً على سببية وجودية يمثل الإنسان – الحاكم أصل انبثاق الإنسان – المحكوم، أو تحققه الوجودي على مستوى الاستمرارية:

«– هل تستطيع أن تعيش وتدع الآخرين يعيشون؟

يصفق معالي الوزير لطرح السؤال قبل أن يرفع الكأس إلى شفتيه ويقول:

– برافو يا رجل.. هذا سؤال عبقري سأرد.. أنا لا أدع الآخرين يعيشون وحسب، أنا مصدر عيش الآخرين»(37).

يفجّر امتداد التسلط لدى كل مسؤول متسلط، بصوره الوجودية والقيمية والرمزية، الرغبة في هذا الامتداد لدى كل ملدوغ من «يد» التسلط. لهذا، أثبتت التجارب، والمرجعية النصية، أن الإنسان المقهور والمظلوم يتمرد ساعياً لوضع جديد: «أمس [مع فتاة المقصف المتمرد] قد يكون أدرك أن في هذا البلد أناساً يؤمنون بأنهم لم يخلقوا ليجروا عربة معاليه.. قد يكون

أدرك أن المرأة في مقدمة هؤلاء..»[38].

توحي رمزية العربة بعقلية التمرد التي ترتبط بكل كائن بشري يعاني تسلط حكامه؛ حيث يستدعي المتسلط دون وعي أحياناً، ما يدمره. وكأن بذرة تدمير التسلط موجودة في جوهره، لكن نموها ونضجها يبقى مرهوناً بمدى اتساع ذلك التسلط وامتداده المتنوع.

وتتصل المقولة الثانية (السقوط الانهزامي) بعالم رمزي مؤطر برؤية ميتافيزية ترهن كل تسلط إنساني بنهاية مأساوية؛ نهاية تقوم حيناً على فلسفة الحد القدري، حيث «إن حبل الطغيان قصير»[39]، وتقوم حيناً آخر على فلسفة الجزاء المؤجل، حيث «إنه [الله] يمهل ولا يهمل»[40]. وبهذا المعنى، فإن الإرادة الإنسانية معطلة أمام القوى المتجبرة؛ لأن المال والنفوذ بينهما، والقدر يهدمها.

لكن الأبعاد الدالة لمرجعية الرواية لا تقف عند هذه الرؤية، بل تتجاوزها إلى توصيف رمزي يؤسس السقوط الانهزامي لكل مسؤول سياسي ومتجبر وسفيه، كما يمثله الوزير نصياً، على مقولات دالة:

أولها نسميها بلاغة الادعاء، ونقصد بها غياب كفاءة المسؤول في التدبير هي بوابة لانهياره، لأن ادعاء السياسة عبر بلاغة الكذب والنفاق، «إنك تؤمن إيماناً عميقاً بأن صديقك [الوزير] ليس سياسياً إنه يسمي نفسه سياسياً من باب التبجح»[41]، يقضي لتداعي الصورة الحقيقية للمسؤول السياسي وسقوطها أثناء الفعل والممارسة.

وثاني المقولات نعرِّفها بسديمية الرؤية، وهي نتيجة طبيعية للمقولة الأولى، فيبدو السياسي مفتقراً لاستراتيجية التدبير، بحكم غياب رؤية عميقة للعالم والواقع. لذلك، يهندس ذلك السياسي عبر رؤية السديمية نهايته، كما يهندس خراب مجتمعه ومأساته.

إنه الوضع الذي تتولد فيه المقولة الثالثة التي نصفها بتراجيدية التدبير وفداحته؛ وهو ما يشير إلى سلطة تمارس المسؤولية بروح العبث، وتعامل المحكومين بقيم التعهُّر والسفاهة، مما يفجر قلقهم ومأساتهم، ويبدأ تفكيرهم متجهاً صوب إسقاط الإنسان - الطاغية، ليس حقداً على الإنسان وإنما كراهية لنموذج سياسي متعفن وفاسد. وهذا يعني، أن السقوط الانهزامي لكل مسؤول سياسي متسلط وفاسد يعبر عن فقدان الثقة في نمط سياسي يعادي الديمقراطية، دون أن يعني ذلك فقدان الثقة في الديمقراطية ذاتها بوصفها نظاماً سياسياً يكفل الحقوق والواجبات في

ظل قانون عادل؛ لذلك «فقد الناس الكثير من الثقة بالساسة والممارسة الديمقراطية التقليدية، ولكنهم رغم ذلك لم يفقدوا ثقتهم بالعملية الديمقراطية نفسها»[42]. وهذا ما تعبر عنه رمزية أمنية المستقبل في قول صديق الوزير نصياً: «يتمنون [الناس] أن يأتي يوم يتخلصون فيه منك..»[43].

هكذا، يمكن أن نشتق من مسار وزير - مسؤول سياسي، بدأ متوهجاً بالتسلط والسفاهة وانتهى منطقياً منهزماً، تاريخاً سياسياً يقول بأن التسلط مآله الانهيار، وبأن السياسة، في معناها النبيل، لا تقبل تدمير شؤون الناس، وإنما تدبير أمورهم بما تفرضه ديمقراطية الحكم المؤمنة بالحق والواجب.

### 5 - يد الوزير: جماليات تسريد السياسة:

يقول «د. فيصل دراج»: «لا تنشئ الأحداث، خطيرة كانت أم عارضة، خطاباً سردياً، فما ينشئه هي طريقة السرد، التي تجعل حدثاً يعلق على آخر، يسبقه أو يتلوه، ويترك فراغاً يملؤه القارئ بخبرة معينة»[44]. ينطوي هذا القول على الكثير من الوجاهة؛ لأنه يعيد التأكيد على كينونة الرواية المبنية على شقين متكاملين: الأول تمثله الحكاية، والثاني يجسده الخطاب. كما أنه قول يؤكد أهمية الكاتب والقارئ معاً في تشييد النص الروائي؛ الأول (الكاتب) يبني المرجعية النصية لرواية وفق طريقة خاصة ووفق جمالية الحذف البنائي، والثاني (القارئ) يبني دلالة تلك المرجعية وفق الملء الدال، هنا نتساءل: ما هي الجماليات النصية التي شيّد بها محمد صوف المرجعية السياسية لروايته «يد الوزير»؟

تجد الإجابة عن هذا السؤال أساسها النصي في ملمحين جماليين بارزين، في تقديرنا على الأقل، هما: التنويع الصوتي وكثافة الحوار.

نشير إلى أننا سنكتفي برصد الأصوات الظاهرة والمحددة الهوية، دونما توقف عند «الصوت السردي التنظيمي» الذي يمثله السارد، باعتباره محفلاً سردياً متوارياً يبدو أحياناً، منظماً للأحداث، وأحياناً أخرى، عالماً ببواطن الشخصيات ودواخلها. هكذا، نرصد التنويع الصوتي في الرواية من خلال صوتين هامين: صوت السلطة والتسلط، وصوت المعاناة والمواجهة.

تمثل الصوت الأول النخبة السياسية الفاسدة والمتسلطة كما يشخّصها نصياً صوت الوزير حيناً، أو يكشفها صوت صديقه حيناً آخر. والمحفلان معاً تنبعث منهما دلالة التسلط السفيه؛ الأول (الوزير) على

مستوى الفعل والممارسة، والثاني (صديق الوزير) على مستوى المعاينة والمشاهدة. هكذا، تتضاءل المسافة بين وزير – مسؤول ينشر الرذيلة ويعمم السفاهة بسلطة النفوذ، وإنسان – صديق يتابع ذلك ويشهد عليه، لكنه يتماهى معه ولا يعاديه: «لا تنزعج من قولي.. فأنت تؤمن به في قرارة نفسك، أنا وأنت يا معالي الصديق نختزل بلداً فقد قلبه..

هل تستطيع الآن أن تتوصل إلى جمال الحقيقة ولو كانت مرعبة؟»[45].

هكذا، يترجم صوت التسلط والسلطة السفيهة واقع ذات متسلطة تمعن في إذلال الآخرين. لكن بالمقابل، يصير الوزير محفلاً سردياً، عبر تداعيات حرة يضيء خواء المسؤول السياسي جراء اقتراف المحظور، أو التمرد العلني على سلطته العمياء؛ يقول بأنك لم تصلح لشيء قط.. تزحف نحو النافذة.. يبدو لك زجاجها أكثر شحوباً منك، تتأمل أغصان أشجار الشارع ويتبادر إلى ذهنك أنها عارية من الأوراق.. تراك تشبهها»[46].

وتمثل الصوت الثاني الفئات الاجتماعية المجروحة بسفاهة الوزير، أو المحكومة بتسلطه. وتتجدد نصياً في أصوات سلمان وخديجة وزينب ويزيد وخادمة الوزير، باعتبارهم محافل سردية تعايش الاستبداد وترفضه، خاصة لما يمتد لانتهاك الكرامة والعبث بها. إنه الصوت السردي الرافض لمؤسسة الوزارة، متوسلاً في ذلك تقنية التراسل، فيشخّص المآسي المتعددة؛ بدءاً بمأساة القلق النفسي الذي سببه الفعل الأخرق للوزير في المصعد: «أودُّ أن تقرأ ما يدور في خلد زوجتك التي لا يبدو عليها ارتباك لأنها تدرك الجحيم الذي حشترك فيه يد الوزير»[47]. مروراً بمشاعر الضعف التي تتولد لدى أبناء الشعب حينما يسعون لرد الاعتبار للذات، لكن يدركون أن سبل التنفيذ موصدة أو معقدة: «أعرف أنك [يا سلمان] تبحث عن مرفأة.. أعرف أنك تبحث عن كرامتك عن شخصيتك التي افتقدتها أمام هذا القناع»[48]، وصولاً إلى انبثاق الرغبة القوية في إعادة التوازن للذات المجروحة من إهانة المسؤول الحكومي، وإعادة الاستقرار لبيت الزوجية الذي بعثرته «يد الوزير» بفعلها السخيف والسفيه، تقول خديجة: «يا إلهي. ارحمني من هذا الخواء.. ألهمني أي شيء أعيد به بيتي إلى سالف عهده..»[49]، ويقول سلمان: «أنت في بيتك وتشعر بأنك في منفى صقيعي، والضباب يلفك..»[50]. انتهاء بصوت راصد مآسي مصاحبة وزير كان قوياً سفيهاً وصار ضعيفاً ضائعاً، وهو صوت

«المساعدة» التي ترغب في التنفيس عن نفسها قليلاً؛ حيث ضايقتها خدمة الوزير وهو مريض، وهي صورة رمزية لمضايقة آخرين (خديجة وفتاة المقصف) وهو معافى: «تحكي المساعدة، تقول:

- زاد همي وكادت نفسي ألا تزهق وضاقت عليَّ الأرض بما رحبت، فاقتربت من معاليه سابقاً وقلت:

أنا كئيبة اليوم.. سأودعك هنا للحظة وأخرج لأروح عن نفسي ثم أعود إليك..»[51].

يضاف للتنويع والتعدد الصوتي، عنصر الكثافة الحوارية، التي تتخذ تنويعاً نصياً بين حوار داخلي يأخذ شكل مونولوج، وحوار مشهدي بين شخصين أو أكثر، وحوار عن بعد تشخصه لغة الرسائل. كل نوع من هذه الحوارات ينطوي على أبعاد ومدلولات يمكن توليدها من دوال الحوار ومضمراته.

تقول خديجة في رسالة لصديقتها زينب، في مفتتح الرواية، ما يأتي: «أنت تعرفين أني قاسية على نفسي منغلقة داخل عالم من القيم الرافضة لمتع الحياة.. لمتني مراراً على سلوكي وطلبت مني أن أنفتح أكثر.. كنت دائماً تعاتبنني على صمتي (...) موضوع رسالتي يا عزيزتي هو أنا»[52]. يكشف هذا القول المدرج في رسالة إخوانية عن قصدية تشريح الذات، وذلك عبر سياق أساسه جمالية الانتقاد؛ ونقصد بها انتقاد ذات تتبع أفكار الآخرين فتجد نفسها في مهاوي الضياع. حينما انفتحت على العالم، باحثة عن متعة، وجدت أمامها كائناً يجسد المسافة بين الإنسانية والحيوان، لأنه غلَّب غريزته على عقله في تواصله.

ويقول سلمان في حوار داخلي، حيث الذات تحاور نفسها ما يأتي:

«تفرّق أصدقاؤك النادل والزميل إلى بيتيهما وحليم ودافيدوف إلى غرفتهما بالفندق وأنت تتمهل متردداً على مدخل هذه الحانة الجديدة. تعجز عن قراءة اسمها في هذا الليل البهيم.. تدفع الباب بقدمك وتغوص في علبة ضوء»[53]. مونولوج داخلي تحاور فيه الذات نفسها، ضمن سياق فني قوامه جمالية الكشف؛ كشف التيه النفسي الناجم عن تصرف مسؤول حكومي حقير بإهدار كرامة الزوجة، ومنه كرامة الزوج، إن لمس مؤخرة الزوجة، من لدن معاليه، يكشف حقارة اللامس (الوزير)، وأسى وحزن الشاهد على الفعل السفيه (زوج خديجة)؛ مما دفع به لمهاوي الضياع، واتخاذ المحظور (الخمر) أداة للتطهُّر من ألم الجرح المعنوي الذي أحدثه الوزير بفعله الطائش. لهذا، يكشف المونولوج السابق

عن أثر التسلط على الإنسان في مستويات متعددة، يبقى المستوى النفسي أهمها، خاصة حينما يقترن التسلط بإهانة الكرامة الإنسانية؛ لأن الإنسان المجرد من رساميل مادية ورمزية، تقدم له السند والحماية، تبقى الكرامة هي جوهر تحققه، ويكون جوهر كينونته هو كرامته. لكن كيف لوزير طاعن في السفاهة والتسلط أن يفهم ذلك، لأن «معاليه أمي، لأنه لا يعرف أن إهانة رجل أقبح من كبته هو..»(54).

وقد ورد في لوحة حوارية بين الوزير وسائقه ما يأتي:

«- اذهب بي إلى أي مكان إلا إلى المكتب.

احتار السائق.. فقلت:

- اذهب بي إلى مكان لا أعرفه أنا وتعرفه أنت..

كبرت حيرته.. لم يجب.. امتطى السيارة ثم وجدها..

- هل تريد سيدي أن ترى الحي المحمدي معقل الكفاح الذي تتحدث عنه كثيراً في خطبك؟

قلت له:

- كيف تراني؟

قال:

- كعادتك يا سيدي في كامل عافيتك..

- كيف ترى أسناني؟

- جميلة يا سيدتي.. ألست من صنع أمهر أطباء الأسنان في باريس.

قلت له:

- إنها أنياب..

صمت.. قلت:

- أنت لم تجب.

رد:

- أنت لم تسألني يا سيدي.

- قلت إنها أنياب.

- فيها الأنياب يا سيدي.

- بل كلها أنياب..

- فيها الأنياب يا سيدي.

- بل كلها أنياب..

- كلها أنياب يا سيدي..

- هذيان.. أليس كذلك؟ خذني إلى النهر.

لا يوجد نهر في الدار البيضاء»(55).

بغض النظر عن التباين الطبقي الذي يكشفه الحوار حيث العبد (السائق) والسيد (الوزير)، فإنه حوار ينطوي على عدة أبعاد من بينها: أولاً الإنسان كائن هش، مهما كانت مرتبته الاجتماعية، قد تهتز نفسيته، فيدخل في هذيان محموم ينتقل بموجبه من فكرة لأخرى في حواراته. وثانياً الكائن

السياسي المتسلط قد ينهزم أمام سلطة الارتجاج النفسي والتوتر الوجداني، فيبحث عن تجاوز ذلك بكل الطرق، معتمداً على أي كان. وثالثاً الإنسان السلطوي يكشف حقيقته أمام ذاته والآخرين والآخرين أحياناً (رمزية الأنياب)، أملاً في تجاوز وضعه كمتسلط والتطهر من شروره (رمزية النهر)، كي لا يظل يعيش كوابيس دائمة.

أنتج محمد صوف، إذاً، رواية حوارية مبشِّراً بواقع حواري تسمع فيه كل الأصوات المجتمعية، ولا يبقى فيه صوت النخبة السياسية هو المهيمن؛ خاصة هيمنة النهب والاستبداد والفساد. وكأن الرواية بتعددها الصوتي وتنويعها الحواري تطمح لبلورة رؤية حوارية تقاوم ديكتاتورية الحكم، وما يستتبعها من تسلط وفساد، وتقترح الديمقراطية بديلاً، تؤمن بحرية التعبير وحسن التدبير بما يقتضيه الواجب والحق.

## خلاصـــة:

عالج محمد صوف في روايته «يد الوزير» موضوعاً سياسياً، فشكلت المرجعية النصية من واقع مسؤول حكومي (وزير) يدبر شأن الناس بفضيلة ظاهرة وفساد خفي، مما انعكس سلباً على الناس، وعليه كذلك، فانتهى منهزماً ضعيفاً ومريضاً وأخرس. هكذا، رسمت المرجعية النصية للرواية ترميزاً للصراع بين الشعب والمؤسسة السياسية ممثلة في الوزير؛ فأظهر ذلك الترميز قُبح المؤسسة وبشاعتها، الشيء الذي أفضى لانهيارها. وبذلك تكون رواية «يد الوزير» رواية سياسية، بأبعاد عميقة في تقديرنا، تعمِّق الوعي ببعض النخب الفاسدة التي لا تظل محافظة على امتيازاتها دائماً. لهذا، يخضع مسار تلك النخب لهندسة هرمية تحقق بموجبها الارتقاء إلى قمة السلطة، مع ما يصاحب ذلك من تسلط وفساد، مما ينتج حركة عكسية تنحدر بموجبها إلى قاع الضياع والتلاشي والانهيار.

## الهوامش

(1) محمد عز الدين التازي، «عصر الغضب»، ع 69، خريف 1992م، ص 26.

(2) محمد، صوف، يد الوزير، إصدارات أمنية للإبداع والتواصل الفني والأدبي، الدار البيضاء، السلسلة الروائية، رقم 9، 2005م.

(3) نتحدث هنا عن نوع من التصنيف الثلاثي للنخبة: النخبة الحكومية (l'Eelite gouvernemenental). انظر في هذا العدد: Marice Diverger; Sociologie de la – politique، elements de science، ed puf. Paris 3em ed. 1988 p، 219.

(4) Ipid. P، 217.

- كما ورد هذا التعريف في: عبدالرحيم العطري، صناعة النخبة بالمغرب، منشورات دفاتر وجهة نظر، الرباط، ط 1، 2006، ص: 21-22.

(5) محمد صوف، يد الوزير، ص 9.

(6) نفسه، ص 9.

(7) نفسه، ص 10.

(8) نفسه، ص 10-11.

(9) عبدالله العروي، من ديوانه السياسة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط 1، 2005، ص 12.

(10) محمد صوف، يد الوزير، ص 13.

(11) نفسه، ص 19.

(12) نفسه، ص 62-63.

(13) نفسه، ص 64.

(14) نفسه، ص 65.

(15) نفسه، ص 66.

(16) نفسه، ص 62.

(17) نفسه، ص 83.

(18) أورده،، د. فيصل دراج، الرواية، وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط 1، 2004، ص 15.

(19) محمد صوف، بدر الوزير، ص 36.

(20) نفسه، ص 17.

(21) نفسه، ص 47.

(22) ورد في النص الروائي، ارتباطاً بحداثة فتاة المقصف التي رفضت الاستجابة للوزير، مونولوجاً لهذا الأخير فيه ما يأتي: قلت في نفسك ساعتها أن هذه المرأة لا يمكن أن تكون من الغوغاء.. لا شك أن ظهرها محمي.. وأن حمايتها قوية.. (الرواية، ص 72).

(23) نفسه، ص 47.

(24) نفسه، ص 48.

(25) عبدالرحيم العطوي، صناعة النخبة بالمغرب، مرجع مذكور، ص 26.

(26) محمد صوف، يد الوزير، ص 21.

(27) نفسه، ص 30.

(28) نفسه، ص 38.

(29) نفسه، ص 50.

(30) نفسه، ص 52.

(31) نفسه، ص 57.

(32) نفسه، ص 48.

(33) نفسه، ص 50.

(34) نفسه، ص 80.

(35) نفسه، ص 14.

(36) نفسه، ص 69.

(37) نفسه، ص 40.

(38) نفسه، ص 75.

(39) نفسه، ص 22.

(40) نفسه، ص 80.

(41) نفسه، ص 75.

(42) أنطوني دجيدنز، عالم جامح: كيف العولمة تشكيل حياتنا، ترجمة: عباس كاظم وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2003م، ص 111.

(43) محمد صوف، يد الوزير، ص 47.

(44) د. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، مرجع مذكور، ص 240.

(45) محمد صوف، يد الوزير، ص 48.

(46) نفسه، ص 70.

(47) نفسه، ص 21.

(48) نفسه، ص 22.

(49) نفسه، 34.

(50) نفسه، ص 78.

(51) نفسه، ص 85.

(52) نفسه، ص 5.

(53) نفسه، ص 76.

(54) نفسه، ص 21.

(55) نفسه، ص 14-15.

# اللغة غير المباشرة في الرواية السعودية (نماذج مختارة)

محمد بن يحيى أبو ملحة

(السعودية)

ما الذي يجعل العمل الروائي أدبيًّا؟ أو بصيغة أخرى: ما الذي يحقّق (الأدبيّة)[1] للعمل الروائي؟

إن الأدبية تتحقّق في العمل الروائي من خلال تحقّق معاييرها الفنية، ومميّزاتها الأسلوبية[2].

ومن تلك العناصر والميّزات ما يتعلّق بالشخصيات والحبكة والأحداث وغيرها. ولكن إذا كانت الرواية والفيلم السينمائي كلاهما يحوي حكايةً وحبكةً وشخصيات وأحداثًا فما الذي يميّز الأعمال الروائية عن الأفلام السينمائية؟

إن المادة التي يتشكّل منها الفيلم السينمائي هي الصورة؛ فمجموعة الصور تشكّل فيلمًا، بينما المادة التي تتشكّل منها الرواية هي اللغة؛ فمجموع المستويات اللغوية في الرواية يشكّل الرواية!

إن بعض الدراسات تنظر إلى اللغة في الرواية بوصفها مجرّد وسيط، وإذا كانت اللغة في الرواية مجرّد وسيط فستكون العناصر الفنية الأخرى كالشخصية والحدث والحبكة هي مناط التميّز بين روايةٍ وأخرى؛ وبهذا ستكون الأفلام السينمائية

أبلغ من الأعمال الروائية لأنها تجمع هذه العناصر وتضيف إليها عنصر الصورة، والأساليب السينمائية الأخرى!

أمّا إذا سلّمنا بأن اللغة في الرواية كيانٌ مستقلٌّ بذاته أمكن أن نرى فيها تميّزًا عن الأعمال السينمائية والمسرح، ومن جهةٍ أخرى نستطيع التمييز –من خلال اللغة– بين كاتبٍ وآخر.

ولا يعني ذلك أن نغفل دور العناصر الفنية الأخرى - كالشخصية والزمان والمكان... - في بناء العمل الروائي، ولكن «اهتمامنا يجب - في النهاية - أن ينصرف إلى ما هو أكثر تعقيدًا، وربما أكثر فعالية من بين تلك العناصر.. إنه توظيف اللغة»[4].

وهذه المقدّمة تضع أيديَنا على لبّ هذا البحث ومضمونه، وجوهره وهدفه، فهذا البحث يهدف إلى دراسة هذا العنصر المهمّ من عناصر البناء الروائي (عنصر اللغة).

«اللغة هي القالب الذي يصب فيه الروائي أفكاره، ويجسّد رؤيته في صورة مادية محسوسة، وينقل من خلاله رؤيته للناس والأشياء من حوله»[5]. بل يذهب بعض النقاد إلى أن «اللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو، ومن ذلك الرواية التي ينهض تشكيلها على اللغة»[6]. وعلى الرغم من هذه الأهمية لعنصر اللغة إلا أن كثيرًا من الدارسين - حتى الغربيون منهم - لا يولون هذا العنصر العناية الكافية، والبحث الدقيق، فيُذكَر عرَضًا دون وِقفة متأنّية»[7].

إن اللغة مناط التميّز بين كاتب وآخر، و«الروائي المتمكّن هو الذي يسيطِر على أداته اللغوية، ويدرك أسرارها وفاعليتها في التعبير والتأثير، ويصوغ بمهارة فنية تركيبَه اللغوي»[8].

واللغة في الرواية عالم من اللغات والمستويات اللغوية؛ «فلغة الرواية هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى»[9].

إن عالم الرواية الفني يختلف عن العوالم الأخرى كالشعر مثلاً؛ ولذا فإن «من الطبيعي أن تختلف لغة الرواية عن لغة القصيدة اختلافات بيّنة، يتصدّرها تعدّد المستويات اللغوية، وتعدّد وظائفها داخل النص الروائي، مقابل استئثار القصيدة بمستوى واحد رئيس، ووظيفة واحدة»[10].

وتعدّدية المستويات اللغوية في الرواية ينبغي أن تكون في تناسق وانسجام، لا في تنافر واضطراب؛ فالأديب الجيّد «هو الذي يعرف كيف يتلطّف على لغته حتى يجعلها تتوزّع على مستويات، لكن دون أن يُشعِر قارئه بالاختلال المستوياتي في نسْج لغته؛ وذلك بالإبقاء عليها في مستوى فني عام

موحّد على نحو ما، كالبنية الكبيرة التي تجري في فلكها بنىً مختلفة دون أن تنفكّ بنية منها فتنعزل عن صنواتها»[11].

واللغة الروائية تتوزع في مستويين رئيسين: اللغة المباشرة، واللغة غير المباشرة.

واللغة المباشرة تتميّز بالتسجيلية، والنقل المباشر للواقع، بينما يدخل تحت مستوى اللغة غير المباشرة: اللغة الإيحائية، والرمزية، والغرائبية.

وعلى الرغم من أن مستوى اللغة المباشرة له دلالاته الوظيفية إلا أنّ هذا البحث سيتّجه إلى دراسة مستويات اللغة غير المباشرة؛ وذلك لأن مساحة هذا البحث لا تكفي لدراسة شاملة لمستويات اللغة في الرواية السعودية؛ ولهذا أيضًا سأقصر دراستي - في هذا البحث - على نماذج مختارة من الرواية السعودية بما يسمح به حجم هذا البحث المُوجَز.

## اللغة الإيحائية والرمزية:

ومن معاني الرمز: أنه «كلّ ما يحلّ محلّ شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامّة، وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرَضية»[11].

وهذا الإيحاء قد يتفاوت وضوحًا وخفاءً من قارئ إلى آخر، وقد يختلف القراء كذلك في تأويل تلك الإشارات والرموز حسب تكوينهم الثقافي، وحسب تفاعلهم مع النص المقروء، وقد يكون تأويلهم صحيحًا أو غير ذلك حسب انسجام كل قارئ مع سياق الرواية، وقدرته على التقاط المنظور الإيديولوجي[12] فيها.

وسأبدأ هنا بما أراه أوضح، وأقرب مأخذًا، وأتدرّج حتى أختم بالأشد غموضًا، وكلّ ذلك - بالطبع - حسب قراءتي، ووجهة نظري.

في رواية (ريح الكادي) يصوّر (عبدالعزيز مشري) الانتقال من البيوت القديمة التي كان بناؤها من اللبِن والحجر، إلى البيوت الحديثة، ويحكي الراوي عن البيت الجديد الذي بناه (حامد) فيقول: «وتمّ البيت الجديد واقفًا كالهضبة المجوّفة»[13]. وفي هذا التشبيه إيحاءٌ بموقف الراوي ومِن خلفه الكاتب تجاه هذه البيوت الجديدة، فهي ضخمة حديثة بديعة في الظاهر، ولكنها من الداخل مجوّفة تفتقر إلى الصفاء، والألفة، والترابط، والتقارب، وهي الصفات التي كان الجيل القديم يتحلّى بها برغم بدائية الحياة، وقِدَم البيوت.

ويحاول الكاتب نفسه في رواية (الغيوم ومنابت الشجر) الإيحاء بالرؤية نفسها تجاه هذه البيوت الإسمنتية الحديثة من

خلال هذه الصورة التي حكاها الراوي فقال: «كانت القرية القديمة على سفح الجبل تتكئ شبه خالية من الساكنين، بينما تناثرت بيوت حديثة استبدل بناؤها بالإسمنت ... وكان بداخل هذه البيوت أناس أحبوا أنفسهم كثيرًا، فانعزلوا وتركوا البقية، تركوا أراضيهم خاوية الزرع، وقد تهدّمت جوانبها وغزتها النباتات الغريبة، فتراها إلى جانب الأخريات النضرة يابسةً كجواعد الخراف البيضاء»[14]، والراوي هنا يجعل الأراضي الخاوية من الزرع معادِلاً للقرية القديمة شبه الخالية، ويجعل غزو النباتات الغريبة معادِلاً لغزو المباني الإسمنتية للقرية المتآلفة المترابطة فانتقصت تلك المباني المنعزلة عن بعضها شيئًا من التآلف والترابط!

وهكذا نجد الكاتب هنا يوظّف عنصر التشبيه بكثافة، و«التشبيه يؤدي إلى تكثيف المعاني وحصرها في ألفاظ قليلة؛ فالصورة التشبيهية بدلالتها الرحبة تغني عن ألفاظ كثيرة»[15].

وفي الرواية نفسها يحكي الراوي أنّ أمّ أحدِ الأطفال كانت تهدهده لينام، و"إذ ذاك، سُمِع صياح الدجاج الذي يعني الفزع. هجمت كلاب سلوقية (لا مأوى لها عند أهل القرية) على الفراريج، فخرجت أم الطفل، وخرجت بعصاها الطويلة (فضة) العجوز، وهي تضرب بها وجه الأرض مهدِّدة: (دجاجي .. بيض دجاجي، ساحتنا فيها كلاب)»[16]. وهذه الحادثة سواء أحدثت في الواقع أم كانت رمزيةً بحتة، توحي - فيما أرى - بغزو المدنيّة بقيمها وأخلاقها المختلفة (يعادلها هنا الكلاب السلوقية) لمجتمع القرية (يعادله الدجاج)، وأن خطر قيم المدنيّة الجديدة على الأطفال والشباب أكبر (تعادلهم هنا الفراخ، والبيض).

وإذا كانت المدنيّة هنا قد غزت القرية في عقر دارها، فكيف كانت حال القرية حين تذهب أو يذهب أحد أبنائها إلى المدينة؟ تصور رواية (مدنٌ تأكل العشب) هذه التجربة، ومن خلال العنوان نلمس ما يريد الكاتب أن يوحي به، فهو يصوّر المدينة غولاً يأكل العشب، والعشب هنا - فيما أرى - رمزٌ لابن القرية الذي أجبرته الظروف على العيش في المدينة، ويشهد لهذا التأويل أحداث الرواية وسياقها، ومن ذلك قول (يحيى) ابن القرية الذي أُجبِر على الحياة في المدينة، حيث يقول عن جدته التي أصرت على سفره ليكسب المال، وينفق على أمّه وإخوته: «تركتّني غصنًا أخضر فحننت لأي قلب يزرعني بداخله، حننت لأي يد تعيدني لشجرتي البعيدة»[17]. فهو هنا

غصن أخضر، انتُزِع من قريته/شجرته، وقُدِّم للمدينة/الغول التي أكلتْه!

وأمّا رواية (رائحة الفحم) لـ(عبدالعزيز الصقعبي) فإن حضور الإيحاء والرمز فيها كان أكثر، يقول الراوي (سعيدٌ) عن نفسه: «كنت طفلاً أمارس اللعب وأرسم بالفحم الأسود على الحائط الرخامي ما أعشقه في حيّنا الصغير.. (حمامة.. ونخلة)»[18]، فالحمامة هنا ترمز إلى السلام، والنخلة ترمز إلى العطاء، وهو ما يفتقده الراوي/البطل، ويحتاجه كما يُفهَم من سياق الرواية وأحداثها.

وتوظّف الرواية كذلك الألوان في الإيحاء بالدلالات، يقول الراوي/البطل عن طيف المرضة المحبوبة (ليلى): «أحاول تذكّر ذلك الطيف.. وجه أبيض.. ملاءة بيضاء.. زمن يعبق فيه البياض..»[19]. وواضح أن البياض في هذا السياق يوحي بالأمن، بالسلام، بالحب، بالسكينة، وفي موقف آخر حين علم بوجود محبوبته الممرّضة (ليلى) في المستشفى بعد طول غياب، ذهب ليقابلَها، ووصف شعوره قائلاً: "ها هو ذا البياض يعمّ جميع الأشياء التي أراها.. لبستُ ثوبًا أبيض وغترة بيضاء.. وجزمة بيضاء.. متفائلٌ جدًّا باللون الأبيض.. سأراكِ الآن يحتلّكِ البياض.. وتلك الابتسامة.. ليلى.. ليلى»[20]. ولكن يبدو أنه فسّر عطف الممرضة (ليلى) عليه -حين كان مريضًا- تفسيرًا خاطئًا بالحب؛ لذا تزوّجت (ليلى) من غيره – من طبيب من أبناء بلدها –؛ فحدثت له الصدمة؛ وتغيّرت دلالة اللون الأبيض، يقول: «كلّ هذا البياض يذكّرني بالكفن... أمل دنقل قالها بإحساس خاص بالموت»[21]. وهكذا بعد أن كان البياض موحيًا بالسلام، والأمان، والحب، صار موحيًا بالموت، والأكفان تبعًا لاختلاف نفسية الشخصية، واختلاف الظروف المحيطة بها!!

وتوظّف الرواية الألوان في مقطع آخر للتعبير عن حالات شعورية مختلفة، فمثلاً يقول الراوي/ البطل (سعيد) في فيضان شعوري أشبه بتيار الوعي[22]: «كانت الأرض زرقاء.. فرس أبيض يحلّق.. حمامةٌ تدخل جحر ضبّ.. الدم أزرق.. الماء ينسكب أمامي أصفر.. الشمس تبحث عن ظلّ.. أختي تتدثّر بملاءة سوداء.. تجهش باكية.. سكون تترنّم بأغنية حزينة.. تجعل من شعرها شلالات سوداء»[23].

وهنا تختلط الألوان وتتداخل الأحداث في انسجام مع التداخل الذي يصاحب تيار الوعيِ عادةً. الحمامة ترمز للسلام والبراءة وأما جحر الضب فربما يرمز

للنفاق والخداع، وأخيرًا يُختَم المشهد باللون الأسود الذي يعني النهاية السوداء لتلك الأحداث، وفي هذا إرهاصٌ بالنهاية السوداء التي آلت إليها قصة (سعيد) في تعلّقه بالممرضة (ليلى) التي هزئت بحبه، وسخرت بعواطفه!

وتلحّ الرواية على توظيف اللون الأسود، فالراوي يقول عن (سكون)/ البطلة المضطهدة في الرواية: «ثوبها الأسود يولّد إحساسًا يعمّق معاناتها»[24]، بل يصرّح الراوي بغلبة اللون الأسود فيقول عن (سكون) بعد أن وجدوها جثةً بعد احتراق بيتها: «انظروا إليها مختنقةً من الفحم.. رائحة الفحم قاتلة.. هذا الأسود يصرّ على أن يكون لونه هو المهيمن»[25]، ويقول – أيضًا – الراوي/ البطل: «كل شيء أسود يذكّرني بالفحم.. كيف أستطيع العيش والليل أسود، والشهادة التي يحتفظ بها عمّي سوداء.. والفحم أسود.. أسود»[26]. وهكذا يصرّ السواد على أن يجلّل هذه الرواية منذ عنوانها: (رائحة الفحم) حتى ختامها مرورًا بكثيرٍ من أجزائها، و(السواد) – في سياق هذه الرواية – يوحي بالحزن، بالتشاؤم، باليأس، بالألم، بالهمّ...

وتوظّف رواية (الكراديب) لتركي الحمد الرؤيا المنامية التي رآها (هشام)، في أول عهده بالسجن توظيفًا رمزيًّا فقد رأى (هشامٌ) واحةً وارفة الظلال، تنبعث منها أضواء وهميّة، ونسائم منعشة في وسط صحراء مقفرة موحشة، ولكن كان ثمن دخوله هذه الواحة أن يتخلّى عن حريته؛ فآثر أن يضرب في الصحراء ويحافظ على حريته[27].

وتأويل هذه الرموز قد يكون مثار اختلاف بين القراء، وأمّا وجهة نظري فأرى أنّ الواحة قد ترمز إلى المجتمع بمؤسساته السياسية والاجتماعية، و(هشام) يريد الثورة على قيود هذا المجتمع متوهّمًا أن الحرية في الانفلات من قيود هذا المجتمع، وقد ترمز الواحة إلى حزب البعث الذي انضمّ إليه (هشام) باحثًا عن الأضواء، ولكن هذا الحزب سلبه حريته بقيوده التنظيمية الصارمة التي رفضها (هشام)، وتخلّى عنها وعن الحزب.

وأما رواية (أربعة/صفر) لـِ (رجاء عالم) فقد احتشدت بالرموز التي رآها بعض الباحثين مستغلقةً[28]، ولكني أزعم أن شيئًا من التأمّل الصابر، وقراءة الرموز في سياق الرواية العام قد يفتح مغاليق تلك الرموز؛ فمن ذلك مثلاً رمز (الدائرة) التي ألحّت الرواية على الحديث عنها في عددٍ من صفحاتها[29]. ولمحاولة تأويل

هذا الرمز نستصحب السياق العام الذي ينتظم الرواية، والرؤية التي تحملها، وأرى أنّ الرؤية العامّة للرواية هي انتقاد الحياة المادّية، وقيمها الجافّة، وفي ضوء ذلك أرى أن الدائرة قد ترمز إلى المخادعة، إلى الالتواء في التعامل، إلى انسداد الأفق، إلى الدُّوار في خضمّ الحياة، وفقدان الاتّجاه الصحيح. ولْنتأمّلْ هذا النص من الرواية:

«الدائرة هي كلّ سطح مستو محاط بخطٍّ منحنٍ مغلق... الأرضُ لا تتوقّف عن رجفتها. قدماي عاجزتان عن إيقافها.. كلّ شيء يدور.. فالدائرة هي سطحٌ منحنٍ مغلق...»[30]. وفي موقع آخر من الرواية: «يجب أن تحاول.. دائمًا ستعود.. وسيكفّ هذا الدّوار وتعود تنتظر.. ولا يهمّ إن لم تذكر.. تلك الطريق ستعرفك يومًا... كل شيء سيعود يعرفك يومًا.. المهمّ ألا تختبئ طويلاً و.. تكفّ الطرق عن الدّوار..»[31].

وفي هذه النصوص ما يوحي بأن (الدّائرة) هنا تحمل هذه المعاني التي أشرتُ إليها آنفًا.

## الغرائبية:

تشيع في بعض الروايات السعودية أجواء غرائبية، وتأتي لغتها غرائبية تبعًا لتلك الأجواء فيها.

وفي بعض الروايات كانت الغرائبية ترد في بعض أجزائها، مثل رواية (شرق الوادي) لـ (تركي الحمد)، وفي بعضها كانت الغرائبية تحتلّ الجزء الأكبر، منها مثل: روايتَي (سيدي وحدانة)، و(طريق الحرير) لـ (رجاء عالم).

أما في رواية (شرق الوادي) فقد كانت اللغة الغرائبية مرتبطةً بشخصية غرائبية، وهي شخصية (سميح الذاهل)، وتظهر تلك الغرائبية في حوارات (جابر) مع (سميح الذاهل)، ففي حوار بين (جابر) ومرسول (سميح)، سأله (جابر):

«– ولِمَ لمْ يأت سميح بنفسه؟

...

– إنه لا يستطيع .. لقد خطفه مردة الجن إلى الأرض السابعة، وقيّدوه بسلاسل من نحاس أحمر في كهف مظلم لا نهاية له، يقع تحت عرش الشيطان مباشرة، في أعماق بحر الصرير..

– وهل تستطيع السلاسل أن تقيّد سميحًا؟

– إنها سلاسل مطلسمة من أيام النبي سليمان، احتفظ بها المردة بعد موته في جب سري في جزيرة الغرانيق الخضر، في أعماق بحر الزمان..»[32].

وفي حوار آخر بين (جابر) و (سميح)، قال (سميح):

«- طال الأمد وحانت اللحظة يا جابر..
الكواكب تقارنت، والنجوم تقاربت،
وأُعِدّ الصور، وهيِّئ للنشور، ولم يبقَ إلا
الإذن بالصدور..»[33].

وأرى أن هذه اللغة الغرائبية قد أضفت على الرواية الإثارة والأجواء (الفانتازية)[34] التي انسجمت مع السرد بشكلٍ عام، وتداخلت بإحكام مع الخطّ الواقعي من أحداث هذه الرواية.

وأمّا روايتا (سيدي وحدانة)، و(طريق الحرير) فإنهما تغرقان في هذه الغرائبية إلى درجة مبالغ فيها؛ فقد طغت فيهما هذه اللغة الغرائبية على الأحداث الأخرى ممّا جعل تواصل القارئ مع تلك الأحداث، وإمساكه بخيوطها أمرًا عسير المنال، ولعلّ من أسباب ذلك الأجواء السحرية الكثيفة التي تغرق فيها هاتان الروايتان، فمنذ افتتاح رواية (سيدي وحدانه): «ركعت جمُّو إلى مبخرتها تحرّك أرواح العود حتى تضبّبت الحجرة بالدّهن... في ركن: قرنت حاجبين فاحمين انغرسا فشهقت: يا سيدي وحدانه... تلوّت حيّة غطيسة السواد في الركن... حين انقفلت الخطوط على مثلث الحيوان بجلدها، أغمضت جمّو عينيها ثمّ جَرَت بكحلها الغطيس تشقّ المثلثَ حتى سال منه الدم، فتقلّب بين الريح والريحان والماء. غادرت الحيوانات تركيناتها وتجسّدت.

قال سيدي وحدانه: ما جرى فهو منّي وأنت منه، وما وَرَدَك يا حيّة فمن حيّ وهو داخلٌ لنهري، طالعٌ منه، (يؤول للحاء في وحدتي) (منسربٌ للحاء في وحدتك)»[35].

وفي موضع آخر من الرواية نجد هذا المقطع الغرائبي الذي يصف «الركائب من أزيارٍ روميّة من الفخار الأحمر التي تسلم للجُمّ وتركب أهوال الحرّ والهواء لبرّ السلامة، ولا نحن الذين تتسخّر لهم أعمار أساطين الجنّ الذين قضوا إيلافهم يسبكون السرّ لتخليق آلاتٍ موصوفة لترويض الزمان والمكان حتى أحكموها غايةً الإحكام»[36].

وأمّا في رواية (طريق الحرير) فقد «خرج الجنّي من كاحل االفأس، وتداخل بأسمال الحطّاب... وكان قد جاء فارًّا من غوطة حائل، حيث شحّ الغضى، من يأسه قصد الدّهناء، سالكًا الوادي المذكور بمساكن العقرب والثعبان.. وكان سكّان الوادي يرافقونه لردّه عن ورود أشجارهم.. فلا تمضي لحظةٌ إلا وقد حمل فوق ظهره عقربًا أو ثعبانًا دون أن يدري.. حتى هدّته عِشْرة الهوامّ وحربها.. ولم يكن ليجرؤ على الفتك بهامٍّ منها؛ لأن الهوامّ من المملكة السفليّة والمتوطّنة لقلوب الصحاري الخفيّة»[37].

وتورد الرواية كثيرًا من الحكايات الخاصّة بعالم الجانّ، والمملكة السّفليّة -كما تسمّيها- ممّا ضيّع الخيط الأساسيّ للسرد، وشوّش على الرؤية التي تقدّمها الرواية حسب وجهة نظري.

**الخاتمة:**

وختامًا أقول إن عنصر اللغة في البناء الروائي ما زال يَعِد بكثير من البحوث الجديدة في مجال اللغة بشكلٍ عامّ وفي بعض المستويات والظواهر اللغوية بشكلٍ خاص.

وإذا كانت العناصر الفنية الأخرى في البناء الروائي كالشخصيات وغيرها قد فقدت شيئًا من قيمتها في الرواية الجديدة، فإن عنصر اللغة يظلّ العنصر الذي لا يمكن تجاوزه؛ لأن مادّة الرواية قديمِها وجديدِها هي اللغة.

وأزعم أنّ العناية بعنصر اللغة الروائية، وإبراز خصائصه المميّزة له عن اللغة في الأجناس الأدبيّة الأخرى كالشعر مثلاً، والمسرحية، بل وحتى القصّة القصيرة ممّا يحفظ لجنس الرواية شخصيّتَه المستقلّة، ومتعته المميّزة!

## الهوامش

(1) حول مصطلح (الأدبية)، انظر: د. ميجان الرويلي ود.سعد البازعي، (دليل الناقد الأدبي)، ص 73-74.

(2) انظر: د. لطيف زيتوني، (معجم مصطلحات نقد الرواية)، ص 14.

(3) روجر ب هينكل، قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير)، ترجمة: د.صلاح رزق، ص 226.

(4) انظر: جورج لوكاتش، (الرواية التاريخية)، ترجمة صالح جواد الكاظم، ص 144.

(5) د. عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، شعبان 1419هـ/ ديسمبر 1998م، ص 116.

(6) انظر: المرجع السابق، ص 117.

(7) د. عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، ص 232.

(8) د. صلاح فضل، (بلاغة الخطاب وعلم النص)، عالم المعرفة - الكويت، صفر 1413هـ/ أغسطس 1992م، ص 265.

(9) صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، ص 47.

(10) د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 128.

(11) مجدي وهبة، وكامل المهندس، (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب)، ص 181.

(12) «يمثّل هذا المنظور بناء القيم التحتي الشامل للعمل الأدبي الذي يَبرُز من خلال مستويات القيم المختلفة التي تُطرَح فيه" : د. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص 188.

(13) عبدالعزيز مشري، رواية (ريح الكادي)، ص103.

(14) عبدالعزيز مشري، رواية (الغيوم ومنابت الشجر)، ص 105.

(15) د. عبدالفتاح عثمان، (بناء الرواية: دراسة في الرواية المصرية)، ص 228.

(16) عبدالعزيز مشري، رواية (الغيوم ومنابت الشجر)، ص 105.

(17) عبده خال، رواية (مدن تأكل العشب)، ص 9.

(18) عبدالعزيز الصقعبي، رواية (رائحة الفحم)، ص10.

(19) المصدر السابق، ص 23.

(20) المصدر السابق، ص 61.

(21) المصدر السابق، ص 62.

(22) يشير (روبرت همفري) إلى أن تيار الوعي يُعبِّر به عن الانثيال الحُرّ للأفكار والمشاعر داخل الذهن، وله عدة تقنيات بعضها يسير وفق منطق وتسلسل، وبعضها دون روابط منطقية بينها، وإنما تنثال مضطربة غير ملتزمة بخط زمني أو منطقي، انظر: روبرت همفري، (تيار الوعي في الرواية الحديثة)، ترجمة د. محمود الربيعي، ص 24، 58، 59.

(23) عبدالعزيز الصقعبي، رواية (رائحة الفحم)، ص23-24.

(24) المصدر السابق، ص 42.

(25) المصدر السابق، ص 45.

(26) المصدر السابق، ص 74.

(27) انظر: تركي الحمد، رواية (الكراديب)، ص 22، وما بعدها.

(28) انظر: د. محمد صالح الشنطي، (فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر)، ص 232.

(29) انظر: رجاء عالم، رواية (4/ صفر)، ص80، 81، 101 وما بعدها، 131.

(30) المصدر السابق، ص 80-81.

(31) المصدر السابق، ص 123.

(32) تركي الحمد، رواية (شرق الوادي)، ص 236-237.

(33) المصدر السابق، ص 287-288.

(34) حول مصطلح (الفانتازية) راجع: د. محمد عناني، (المصطلحات الأدبية الحديثة)، ص28.

(35) رجاء عالم، رواية (سيدي وحدانه)، ص 5-6.

(36) المصدر السابق، ص 61-62.

(37) رجاء عالم، رواية (طريق الحرير)، ص 140.

# الرياض سجادة رمل سحرية تحمل حكايات أحمد الواصل

هويدا صالح
(السعودية)

إن السرد الذي يمكن لنا أن نطلق عليه «كتابة جديدة» يثير جدلاً بين متلقيه لكونه خرج عن التقاليد القارة للسرد، مما يرشح هذه الكتابة لأن تكون قادرة على التجريب من أجل صناعة الخطاب الروائي قبل فتنة الحكي، فالشكل الروائي مفتوح قابل للتجدد، يطمح للمستقبل في صياغة أسئلته التشكيلية، وهذا شيء طبيعي، مادامت الكتابة تعمل على صدم آفاق انتظار القراء لتجعلهم يكتشفون في كل مرة تقنيات جديدة تخرق وتتجاوز تقاليد هيمنت وتداولها الكتاب، وكل ذلك من أجل تجديد الوعي القرائي لدى المتلقي. لقد راهنت الكتابة الجديدة على المعرفة، فنجد سرديات مؤثثة بالفلسفة والتاريخ والجغرافيا والاقتصاد والسينما وثقافة العولمة وغيرها، ليتحول أفق انتظار القراء من فتنة الحكي إلى سطوة الكتابة، كتابة تمارس نوعا من العصيان، والتمرّد على المناهج المتداولة في تحليل النصوص السردية، فتفرض أسئلتها قبل أسئلة المنهج، ولعلّ هذا هو الأثاث المعرفي الذي يسوّغ موقف الناقد ويبرّره فنياً وجمالياً حين لا يجد ما يبرر الاستعانة بآليات علم السرد الحديث

ليعاين بنية هذه السرديات التي تتفلّت من هذه الآليات لتعرض آلياتها الخاصة.

هناك إذن نصوص لا يمكن معاينتها بآليات المناهج المعاصرة معاينة آلية؛ لأنها ستشوهها، ومن ثم لابد أن نخضع لها ونقرأها كما تقدم نفسها لنا دون أن نسقط في المقارنة والموازنة فنحاكمها استناداً إلى نصوص أخرى؛ لأننا في هذه الحالة سوف نقع في إرباك مضاعف: الأول حين نعجز عن إيجاد ما هو موجود في نصوص أخرى وما يفرضه المنهج، والثاني: حين نسيء صاحب النص والنص معا بالبحث عن مبررات الإرباك في الرواية.

لابد أن نعترف أن الرواية نص مفتوح على كل الاحتمالات، وعلى الرغم من التمييزات بين رواية تقليدية وأخرى جديدة وأحياناً حداثية وما بعد حداثية ظلت ومازالت ديدن النقاد، فإننا نبقى دائماً واقعين تحت سلطة النص الذي يسفر عن ذاته بأشكال مختلفة في كل مرة وحتى عند الكاتب الواحد. تفيد الكتابة الجديدة من السينما سواء على مستوى التقنيات السينمائية من تقطيع الكادرات وعمل المونتاج لها أو تقنية المونتاج المتوازي أو اللغة البصرية المشهدية ، كما أنها تفيد من السينما حين تتناص مع الأفلام المختلفة، يأتي بها الروائي إلى الفضاء السردي، فتأتي النصوص السينمائية بخلفياتها ومرجعياتها ودلالاتها. كذلك تفيد الكتابة الجديدة من فكرة التناص في عمومها، فيتم التناص مع التراث ونصوصه وسردياته، كما يتم التناص مع السرديات الكبرى للأمم والشعوب، مثل التناص مع الأساطير والأحداث التاريخية الضخمة، والأشخاص الشهيرة في التاريخ الإنساني وغير ذلك. كما تراهن الكتابة الجديدة كذلك على المعرفة، فهي كتابة ابستمولوجية، سواء كانت هذه المعرفة فلسفية أو نقدية، فهي تحاول تفكيك المقولات، أو حتى السخرية منها عبر المحاكاة الساخرة. كذلك يشتغل الكتاب في الكتابة الجديدة على الفانتازيا والعالم الكرتوني، واللعب الحر بالدوال.

ربما هذه المقدمة المعرفية هي المدخل المناسب لنص أحمد الواصل «سورة الرياض» التي صدرت مؤخراً في طبعتها الثانية عن منشورات ضفاف، والتي فازت بجائزة دار «الصدى» بدبي عام 2006، وصدرت في طبعتها الأولى عن دار الفارابي عام 2006 أيضاً.

إنها رواية تنفتح على شتى الخطابات المعرفية من: سينما، وشعر، وأغاني، ووثائقية تاريخيانية كتب نقدية وفلسفية.

رواية لا تراهن فقط على المستوى الأول من التلقي ، ولا تراهن أيضا على الحكاية وحكبتها الكلاسيكية، إنما هي رواية تحاول أن تثير أسئلة القارئ تجاه العالم، كما تثير دهشته وارتباكه.

يفيد فيها أحمد الواصل من البولوفونية وتعدد الأصوات، كما يفيد فيها من مستويات اللغة ما بين الشعرية والوصفية ، وكذلك يفيد من ذلك المزج بين اللغة الفصيحة والمحلية وحتى الإنجليزية.

استطاع فيها أحمد الواصل - وهو الشاعر والناقد أيضاً - أن يقدم سيرة شخصيتين، الشاب الرسام «تركي العمر»، وكذلك الشابة «سميرة آل يعلى»، وكلاهما يؤجلان الحياة ولا يعيشان حقيقة أمام سلطة وهيمنة العادات والتقاليد، وأمام قهر مجتمع مغلق يُؤثِّم كل قاطنيه، عرباً كانوا أو أجانب، فالكل مدان أمام سلطة هذه التقاليد.

كشف الواصل في «سورة الرياض» عن عمق وتشابك الحاضر والماضي ، وكيف أن الحاضر لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نفهمه دون أن نعود إلى الماضي ونفهم ما حدث فيه. قضايا شائكة طرحت ما بين التاريخ والسياسة، ركزت على أحداث حرب الخليج الثانية، وعرت منظومة القيم التي تحكم وعي المجتمع، ورؤية مجتمع مغلق للفن والأدب والحياة بعمومياتها.

استطاع الواصل أن يقترب بعين مندهشة من مجتمع الرياض وخلفيات قاطنيه الثقافية والاجتماعية، لم ير الواصل الرياض المركز فقط، بل غاص في هوامش المجتمع ، وكشف المسكوت عنه في هذه المدينة التي يغطيها الغبار والقتامة تارة ، ثم تأتي غيمة محملة بالغيث لتغسل روحها وتزيل غبارها تارة أخرى، وما بين ذلك وذاك تحلم الشخصيات، تحب وتكره، تتعارك وتتجادل، تتقاطع أحلامها، وتتشابك، تعيش الحياة أو تقف على هامشها. إنها سورة الرياض التي رعت الهامشيين وتبنت أحلامهم المنسية المؤجلة.

جاءت «سورة الرياض» في سبعة أقسام هي: تفاحة تصلي على سجادة رمل، جملة طفش في الرياض، موال أفزعه حنين التيه، غبار المدينة العاري، الناس في الموت لا يسمعون، حدوس زهرة الأنفاس، صوت ليس إلا، وختم بإحالات معرفية للنص ، إحالات تنم عن عمق المعرفة التي تقدمها الرواية أو يقدمها أحمد الواصل، فالرواية التي لا تقدم معرفة هي رواية «بلا أخلاق» كما وصفها أحد الروائيين(1) ومن إحالات الواصل يتكشف لنا العمق الأبستمولوجي

الذي خلله فراغات النص، فمن الإحالات أجزاء من دواوين محمود درويش وقاسم حداد، وكذلك أغاني لطلال مداح وزياد الرحباني، وكتب فلسفية لفريد الواهي وفاضل الربيعي ومصطفى مراد الدباغ وغيرهم، وكذلك مشاهد من أفلام عالمية.

يقول على لسان «سميرة» إحدى شخصياته: «تركي اهرب من كل هذا .ليت إن لم تقنع من عيوني أدفعك بدمي بعيدا لتطير في جوِّكَ وتُظِلَّ الصحاري..كمثل من يخرج من البحر إلى الشاطئ مبهور الأنفاس، فيلتفت ليحدق بالمياه الخطيرة.. هكذا التفتت روحي الهاربة بعد، لتنظر إلى ذلك الممر،الذي لا يدع بين الأحياء أحدًا» (ص 77).

إن البولوفونية في الرواية جاءت بتعدد أصوات الرواة، فكل قسم من العناوين السبعة الماضية يقسم السرد فيه بين ثلاثة أصوات، صوت تركي وصوت سميرة، وسردية دون عنوان، وغالبا تكون للمؤلف الضمني. كل صوت يتسلم مقاليد السرد في كل قسم يحكي لنا جانبا عن الأحداث، ويضيئ جزئية لا نعرفها، ولكن لتشابه لغة السرد في الأصوات الثلاثة يحتاج القارئ الافتراضي أن يعيد قراءة السردية ليتكشف له الصوت السردي قول على لسان سميرة: «التفاتة نجلاء صوبي كما لفح تحذير.. لماذا هي متشنجة من الحديث أو ذكر زملائنا الموظفين؟ هل هو عيب أو عار إن شاركونا هذه المناسبة. على الرغم من احتقان عائشة الدائم، فلم تخالفني الرأي، حتى عزة التي يندر أن نراها جدية تكون كذلك». (ص 71).

كما يقول على لسان تركي: «في انتظار شاحب تمر الساعات الثقال، وأرتعش كأنما اللحظة غدت كل حواسي مثل حبة رمل تطمرها حوافر خيل قافلة.كأنما الظلمة في زوايا غرفتي تركيبة قهر عالي التقنية في صعقي». (ص 81).

نرى مستوى اللغة في الصوتين السرديين يكادان يكونان متشابهين، لا فرق كبير بينهما، ولولا عنونة كل سردية باسم الشخصية ما تنبه القارئ إلى الفرق بينهما، وكذلك السرديات التي جاءت على لسان المؤلف الضمني.

تدور أحداث الرواية في مستشفى حيث يكون للمرأة والرجل دور وظيفي مشترك بعكس بعض أماكن العمل المنفصلة أو المستقلة داخل المجتمع السعودي. إن سميرة وتركي البطلان الرئيسان في الرواية ليسا مجرد موظفين في المستشفى، فتركي رساماً يحلم أن يمارس الرسم حتى ولو كان بين

كتابة مقالات حول ديكور المنازل وقدم مقترحات لإعادة تصميم أثاث البيوت، في حين أن سميرة نحاتة تحلم أن يكون لها معرضها الخاص، كلاهما لا يستطيعان أن يحققا ذلك الحلم الإنساني البسيط.

ثمة شخصيات أخرى في فضاء ذلك العمل السردي هي : عائشة وعزة ونجلاء،وكذلك ثناء زميلات العمل مع سميرة،وطلال وبدر وعبدالله،وإبراهيم زملاء العمل مع تركي، كلهم يضيفون للفضاء السردي خصوصيته، كما أن هناك شخصيات أجنبية مثل: ديبورا وليزلي ومينا، كل هذه الشخوص تشارك في التقاطعات السردية.

يناقش أحمد الواصل بعض الأفكار الفقهية التي تتصل بفكرة تجسيد الروح في الرسم والنحت، وهل هي تتنافى مع روح الدين أم لا؟ إنها شجاعة نادرة أن يناقش كاتب سعودي مثل هذه الأفكار الفقهية: «من قال انني اتحدى خلق الله إنني أتخيل، وانفتحت لي فرصة تخيل أنني بين كثير من اللوحات والمنحوتات في عرض رائع تتكلم، تغني، تتحرك وترقص محاولة أن تقلد الناس بتصرفاتهم،.. وسيفرح الله بأن الإنسان أسعد سواه من البشر» (ص60)»!!.

ثمة محطات تاريخية يناقشها الكاتب ، أحداث كان لها كبير الأثر على الجزيرة العربية، فهو يحاور أحداثا كبرى مثل : دخول إبراهيم باشا – 1818، وغزو صدام الكويت – 1990، وليس فقط أحداث التاريخ الكبرى أو الأفكار الفقهية ، فهو يناقش أيضا مسألة قيادة المرأة للسيارة ونزوح سكان مدينة الرياض، ومسألة الهوية الكويتية والسعودية، ولهجة أهل القصيم والنسب الآرامي القديم، ولعبة الإغواء بين تفاحة اللذة وتفاحة النصر.

إن المكان/ الصحراء هو البطل الأبرز في هذه الرواية الملحمية التي تناقش مصائر أبطالها ما بين مواطن يقاوم أفكارا تحكم حياته، ويتطلع إلى أفكار قد تغير حياته وبين وافد جاء سعياً وراء لقمة العيش لكن المكان طحنه في آتونه. إن الصحراء تكاد تصبغ كل الأرواح حتى تلك القادمة من أوربا الباردة أو من بلاد خصيبة لا تعرف التصحر: «هذه الصحراء زاخرة بنا، فهي علامة الهجرة وشرف التيه. صحراء نجد..قلب الجزيرة كما أسماها فيلبي رحالة لم يكتف بمهمة واحدة فيها، فهو مسح بيديه على جسد الجزيرة العربية، لكن المسوح لم يفد معها، فلما اشتد ساعداها لفظته مثلما لفظت سواه من أبنائها ابن لعبون والقصيمي. سجادة رمل سحرية تحمل حكايات حفظتها لجة الصمم في الحجر التي تحلم بشجر التفاح من السقف السماوي أن تسقط، لكن

الإنسان يمتلك غواية الشجر، وليس الرمل سوى ذاكرة حجر أعمى يهجس بالتفاحة ولسجادة كل حين من زمن السرد الذي كتبه عليه أن يشهده ولا يبلغه لصممه وعماه» (كلمة الغلاف).

إن لغة السرد لدى الواصل تحتاج قارئا يستطيع أن يملأ فراغات النص ، ويعيد إنتاج مقولاته. إن نص الواصل لا يعطي ذاته من أول قراءة ولا من أول مستوى للتلقي. إنه يحتاج إلى معاناة ومجاهدة، ومن سلك الطريق في النهاية عرف.

صدر للكاتب والشاعر والناقد الفني أحمد الواصل العديد من الدواوين الشعرية «جموع أقنعة، هشيم، مهلة الفزع، تمائم، أهوال الصحو» كما أصدر مطالعات ودراسات في شؤون غنائية جاءت في «الصوت والمعنى» و«سحارة الخليج الرماد والموسيقى ،حفريات في ذاكرة عربية غنائية وتغني الأرض: أرشيف النهضة وذاكرة الحداثة، وما وراء الوجه : سياسات الكتابة وثقافة المقاومة ، وبيان حجري ، والخروج من المعبد: توليفات في أنثربولوجيا الغناء العربي ، وسيادة الكلام : في فعالية النقد». كذلك صدر له روايات: «سورة الرياض»، و«وردة وكابتشينو و قميص جامعة الدول».

## هامش

(1) سعيد نوح . في حوار في أخبار الأدب عام 2008 حول روايته «ملاك الفرصة الأخيرة».

# سوسيولوجيا التحول البنيوي للرواية الجزائرية

اليامين بن تومي
(الجزائر)

## الرواية الجزائرية: البنية المرجأة:

قبل أن نناقش مضمون الرواية التسعينية - أدب الصدمة - علينا بداية تحقيق مقدمة النقاش الجدلي حول هذه الحقيقة هل تمكنت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية أن تجد لها مكانا في سماء الرواية العربية؟ هل استطاعت مع كل هذا الزخم أن تنقل تفاصيل الواقع الجزائري أم أنها شخصت بأبصارها أمام المشاهد المرعبة فنسيت ما تنقله من آفاق عامة؟.

**وهل أمكن للروائي الجزائري أن يخلصنا من القاعدة النمطية للثورة الاشتراكية؟ أو أن ينقلنا من صورة المجتمع البدوي الذي مافتئت تنقله الرواية إلى مجتمع المأساة الذي نحن بصدده، وهو مجتمع المدينة؟. المجتمع الذي تحققت فيه المنعطفات أو الانهيارات الجمالية الكبرى التي قادت أساساً إلى إلحاق الرواية الجزائرية بنموذج الغلبة للبنيات التشييئية.**

**أيهما المسؤول على هذا الانحطاط التداولي الذي نقلته الرواية؟ أهو الواقع في ذاته الذي قاده الشخصي إلى الانهيار الجمالي في أحضان اللحظوي والراهني أم أنه القلب الذي حصل للبنيات الجمالية في ذهن الكاتب؟. نتيجة هذا الحراك الاقتصاد - اجتماعي الذي كون لنا كاتباً منفعياً، وهو نموذج الكتابة الصحفية.**

وعليه أصبحت الرواية تُصَوِّرُ في شكل تقارير شكل تقارير صحفية نتيجة الحاجة الاجتماعية التي لم يقدر عدد من النقاد ضرورتها.. حيث وصفوا هذا السقوط على اعتبار ذوقي ساذج لم يبرِّر الأساس أو الحراك الثقافي الذي انقاد له النص الأدبي.

إنها رؤية جديدة لعوالم الكتابة التي تغيرت نتيجة الاصطدام الانفعالي أو العشوائي لمجتمع الرسملة وليس فقط مجرد توصيف للتجربة السياسية وما أدت إليه.. إنها كتابة تبرر حاجتها بنفسها لأنها تفاعلت مع مقومات جديدة تحتاج إلى إعادة نظر كلي في التجربة الأدبية بصفة عامة دون أن نحتكم إلى حراس القواعد النمطية الذين أفتوا التجربة مسبقاً دون إحالتها على جيناتها التي خَلَّقَتْهَا نصاً مختلفاً.

إنها كتابة تبريرية لمقتضى اجتماعي وليست فقط كما يتصور الأستاذ واسيني الأعرج مجرد شهادة témoignage بل هي تجربة دقيقة تقع في صلب النقلة التي أصبحت الكتابة جزءاً جامعاً لثورة عقدية على المستوى الجمالي والمفاهيمي - فيما أتصور -.

هذا ما تعبر عنه المرحلة و ليست مجرد حالات شاذة نتيجة محفز آلي ساذج إنها توليد داخلي دقيق نتج عن وعي بضرورة التداخل بين اليومي ومشاكله والأدبي وخصوصياته فتولد مولود هجين متسم بالغرابة و لكنه في الحاصل قوض التقاليد الفنية المتوارثة كابراً عن كابر إنها تجربة مختلفة عن المتعاليات الجماليات لصالح أخرى أرضية.. انتقلت العدوى إلى جيل بأكمله، عدوى نتجت عن ضرورة مغايرة رسمت حدود التغيير في مفاهيم كثيرة: مفهوم الأدب، الواقع، المتخيل..

إن هذا المحفز الحضاري المهم الناشئ عن دافع اقتصادي - سياسي ركز حرية عامة تجاوز معها اعتبار الأدب جزءاً من كل القواعد المدرسية للأدب وبدأ على هذا الأساس رسم معالم جديدة لمسار الرواية

الجزائرية المتفردة عن الرواية العربية عموماً.. لا يمكن أن يثمر هذا النقاش ما لم يتم رسم منهجي عميق لما وصفناه بالانهيارات الكبرى، لا يمكن فقط بهذه البساطة نسف هذه الكتابة بكلمة متعجلة حينما يصف الأستاذ مرزاق بقطاش بأن الرواية التسعينية لا ترقى إلى مستوى الفني المنشود لا يمكن أساساً بهذا الكلام المتعجل الذي لم ينفذ إلى لب الكتابة أن نبني حقيقة رواية جزائرية متفردة منسلخة عن المركزية المشرقية التي طالما صنعت سماء الرواية الجزائرية.

إن الأزمة ليست عيباً أبداً بل هي خصوصية جزائرية بل أتمادى في القول إنها صناعة جزائرية بامتياز، إنها نقطة مرجعية لترسيخ العوامل المقاربية لنموذج جمالي جديد للرواية الجزائرية، علينا أن نكون في مستوى المحنة لنحولها إلى منحة وأن نتعلم أن لا نصادر تجاربنا ببساطة لصالح ذاتيتنا المقيتة أو لصالح الخلاف العقيم المولد لقيم الماضي.

وهنا وإبداء للحق الذي أرسخه، أعمق فكرة الأستاذين جمال فوغالي وكمال قرور حين اعتبر الأول أن رواية الأزمة استطاعت أن تكون في مستوى المرحلة دون أن يتطرق إلى خصوصيتها الفنية لأنها شرائط لاحقة تستبع مخاض التجربة وتطور حراك الكتابة، لأنها مسألة تحمل داخلها خنجراً قد يكون مسموماً يقوض هذه التجربة النبيلة من الداخل، أما الثاني فإنه اعتبر رواية الأزمة لم تكتب بعد مثل رواية الثورة وهو تجاوز بذلك التشكيك في أدبية كتاب الأزمة ذلك أن نص الواقع لم يكتب بعد كما هو، لا يمكننا أن يستوعبه نص فكل رواية هي كتابة منظورية من زاوية ما، وبالتالي فإن نقطة الاحتجاج على رواية الأزمة أنها رواية تسجيلية إنها هي بناء في الأيديولوجيا بشكل فلسفي مقلوب فقط هذه الأيديولوجيا التي حكمت عقلاً لم ينظر إلى القضية من كل جوانبها وعليه فإن مسألة الواقع الحقيقي والمتخيل مسألة تحتاج منا إلى نظر معمق كما سنفصل لاحقاً، ومن منطلق هذه المطارحة يبدو أن نحكم مصلحة الرواية الجزائرية باعتبارها ملكاً حضارياً عاماً لا أن نحكم تجاربنا الشخصية لننسف بها بناءً مازال لم يكتمل...

لذلك لو عدنا إلى آراء بعض الشباب الذين يمارسون الرواية كتابة سنجد آراءهم حول الرواية تقع في صلب هذا الانشغال حتى لا نتهم هؤلاء بالقصور النظري الذي قد يظهرهم بمظهر العاجزين، ولكنني أتصور أن أية تجربة تحتاج لوقت من أجل

تبلور موقفها من القضايا التي طرحها حراس الرواية التقليدية ..

يتصور عبدالوهاب بن منصور أنه ليشكل الجيل الجديد وعي بالكتابة الرواية: «**كان لزاماً على روائي الجيل الجديد إحداث قطيعة تامة أو شبه تامة مع الهيكل الروائي الموروث إن الكتابة لم تعد تعتمد على مضمون الخطاب السردي وتوجيهاته المذهبية فقد انتهت سيادة الأيديولوجيا**»(1)، مع أنني لست من أنصار هذا الرأي الذي يذهب إلى إحداث قطيعة تعمق المجايلة المشلولة وتجعل الأجيال في حالة بناء مستمر دون ترسيخ ثقافة الاعتراف بالقديم والإضافة. ويدخلنا في دوامة المعاودة الفارغة إلى التواصل التحتي الذي يعضد لحمتها، إلا أنني أشعر بالقلق الذي أبداه عبدالوهاب ابن منصور، وهو قلق منهجي خصوصاً إذا علمنا أن الجيل التقليدي لم يسمح للتجربة الجديدة أن تأخذ حظها من الممارسة إلا في حدود ضيقة نتيجة سيطرة هذه الأسماء على منابع الترويج الأدبي.

ولعل هذا القلق الأدبي الخاص بجيل الشباب هو الذي تحدث عنه بشير مفتي بقليل من الاحتشام حين تحدث عن تجربته الإبداعية الأمر الذي أدى به إلى الشعور بأن القوالب الجاهزة لم تعد تستوعب خطاب الراهن فقال: «**إن خلاصة الرواية في تجربتي تعني رفض الانصياع لقوانين الجنس المضبوطة والمحددة سلفاً لأن الأدب لاينفك يتحول وهو يخلق في كل مرة قواعده جديدة لنفسه ولغيره حسب الظروف المحيطة به والسياقات الثقافية التي تنتجه..**»(2).

لعل هذه القيمة الأخلاقية هي التي دفعت زهرة ديك إلى القول: «**إن الأشكال الجديدة في الكتابة الأدبية ترتبط بمرحلة معينة وتتفاعل مع واقع اجتماعي وسياسي وحضاري فتأتي البنية اللغة فيها وطيدة العلاقة بالبيئة العامة للمجتمع**»(3).

تبين لي على الأقل أنه من الناحية الزمنية يمكننا أن نلاحظ ثلاثة حقب زمنية للرواية الجزائرية:

- **مرحلة التأثيل للجنس الأدبي**: ويمكن من هذا المنظور أن نقسم هذه المرحل إلى قسمين:
- مرحلة البحث عن مرجعية تاريخية من خلال الارتداد على رواية« الحمار الذهبي» التي ترجمها أبو العيد دودو ليوليوس أبوليوس ورواية «العشاق في

الحب والاشتياق لمحمد بن إبراهيم ابن مصطفى باشا.

- مرحلة استكتاب الجنس الأدبي، وهي المرحلة التي بدأ يتشكل فيها الوعي بجنس الرواية وتمثلها البدايات التأسيسية وتعتبر هي النص المؤسس لرواية الجزائرية من الجهة الممارسة وإن كانت في عمومها قد أقحمت في العنصر الشرقي تمثلها مثلا رواية: «غادة أم القري لأحمد رضا حوحو. وعموم هذه المرحلة تمثلها البدايات التأسيسية وهي تعتبر النص المؤسس للرواية الجزائرية من الجهة الإجناسية وإن كانت في عمومها قد اقحمت في العنص الشرقي.
- **مرحلة جزأرة الرواية**؛ وهي المرحلة التي تم فيها استنهاض الكتابة الروائية موضوعاتياً حيث أصبح الواقع الجزائري هو المهيمن وأهم أعلامها الطاهر وطار، محمد الديب، كاتب ياسين، رشيد ميموني..
- **مرحلة الرواية بعد أحداث أكتوبر** 1988م، وهي مرحلة تحمل داخلها كثيراً من الالتباس ولكن هذا التحديد الزمني هو على المستوى الشكلي أو الإجرائي فقط لنحاول دراسة التطور والتدافع الذي حصل على مستوى الكتابة السردية في الجزائرية لأن الرواية علامة دالة على الواقع الذي تنتمى إليه والرواية التي لا تقل واقعها لا يمكنها أن تصل إلى مصاف العالمية، لذلك أصبحت الرواية الجزائرية في فترة التسعينيات مفتوحة بشكل عملي على التجريب على مستوي الهيكلي أو الموضوعاتي أو على مستوى التقنيات السردية ذاتها لذلك تطرح الرواية الجزائرية في هذه المرحلة عديد الإشكاليات أهمها:

- الرواية وإشكالية التاريخ؛ هل الرواية بديل عن التاريخ ؟
- الرواية وكتابة الواقع؛ الكتابة الصحفية و مشروع الكتابة المشوهة.
- الرواية وتداخل الأجناس، الرواية والشعريات المعاصرة، أصبحت الرواية عبارة عن قصيدة طويلة امحت فيها الحدود والتفاصيل بين الأجناس الأدبية.
- الرواية والعنف؛ نحوعلم نفس الرواية حيث أصبح الجنس الروائي بالنسبة لجيل الأزمة هو بمثابة تنفيس عن الانفعالات والأدران التي خلفتها الأزمة السياسية والاقتصادية للبلاد

وهي عودة على مفهوم أرسطو القديم كطارسيس.

- الرواية وعولمة الفوضى، إشكالية الذات، الهوية، الوطن.
- الرواية وتقويض مركز الحكي نتيجة الانتقال من الثقافة الشعبوية الشفاهية إلى الثقافة المكتوبة وتقويض الأدب الرسمي.

لقد فشلت الرواية في خلق مجايلة تعمل على خلق نوع من التواصل من خلال تقطع أوصال السرديات السبعينية على عتبات الراهن الزاخر بالعنف و السياسة .

## إشكالية ترهين الأدبي/ التحول الموضوعاتي:

يُداهمك النص الروائي الجزائري المكتوب في التسعينيات كوحدات الجيش التي تحاول أن تملأ فراغا لتستعيض هيبة مفقودة، لردم الفجوة التي خلفتها مرحلة الانفتاح السياسي و الاقتصادي فهي بهذا الفعل تحاول أن تُجَدِّد نفسا في صدر واهن التهبت قصبته الهوائية بل هي انحراف عن المقول التاريخي الذي بني إنسانا دنكيشوتيا يبكي على المكتسبات الوهمية، تشعرك الرواية بأنها أرادت أن تفعل كل هذا.

لذلك جاءت غريبة في نظر البعض، واهنة وضعيفة ففي هذا المسار يقول الناقد السعيد بوطاجين: «يقودنا هذا الطرح الحيادي لمشكلة السرد المنتشر حاليا إلى التفكير في إمكانية موت السرد الفني، إن روايات حالية وسابقة أيضاً ليست سوى توأم لأغنية الراي أو أغنية الراب كما صرّح بذلك الروائي الطاهر وطار»(4). على الرغم من أن السعيد بوطاجين ينساق وراء قول الطاهر وطار إلا أنه لا يقدم فرضاً نظرياً محكماً لسمات هذا الانحطاط الفني لرواية، على الرغم أن الكتابة في محصلتها الأخلاقية وليدة التحول الاجتماعي لذلك فما أظهرته الرواية الجزائرية – رواية الأزمة – هو خلافها المبدئي حول الواقع الذي يتصوره هؤلاء النقاد، فرواية الأزمة إنما تتحدث بكل بساطة عن واقع جديد فرض سياقاً سلوكياً، هذا المثير الجديد شكّل دفعاً لحركة الكتابة. وبالتالي فإن دعوة هؤلاء إلى احترام المقاييس المدرسية للكتابة الروائية إنما يشل بالأساس هذا الواقع الجديد، ومن هنا تقول الباحثة والروائية نتالي ساروت: «وحين تكشف الرواية عن واقع جديد فإن هؤلاء القراء والنقاد ينزعون إلى اختزاله وإدماجه ضمن أنساق أصبحت معروفة باحثين له عن نماذج وأنماط تماثله، إنهم ضد هذا الواقع الجديد ويمسخونه بواسطة ما تقرره

ذكرياتهم المبتورة من عصارة مبتذلة ثم يستهلكونه دبقاً، مخنوقاً، لا نبض فيه»[5].

هؤلاء النقاد والكتاب والقراء؛ رسموا مزاجا عاما للرواية لا يمكن الخروج عليه والحياد عنه: «وإذا حدث أن قرأ هؤلاء نصاً جديداً ولم يعثروا فيه على تلك المكونات التي تبدو لهم ضرورية من كل إبداع روائي فإنهم يعتبرونه نصاً مستهجناً ومخالفاً للمألوف واسمين إياه بالتجارب المخبرية التي لا يمكن أن تنتج آثاراً فنية حقيقية مادامت لا تعكس ذلك الواقع المدني المبتذل الذي لا يستطعون الاستغناء عنه»[6].

إنهم يَدعون الروائي الجديد أن يكتب رواية تحت الطلب، خاضعة لميزاج تقليدي أي أنهم يصطنعون واقعاً وهمياً يخالف الواقع الذي يحاكيه هذا الروائي، إنها دعوة لتزييف الحقائق التي تُتابعها الرواية.

لذلك يمكننا القول إن رواية الأزمة؛ رواية تجريب صاخبة ترسم ملحمة الأشياء نتاج النقلة والتحول التي عرفها المجتمع الجزائري، لم تهتم بجوهر الانسان وإنما بالأشياء التي تصنع هذا الجوهر.

لا مندوحة إذاً، أن نتحدث عن الأثر الذي رسمته التحولات التشييئية على البنيات الروائية، وهذا ينم عن النقلة التي أصبح يجري إليها المجتمع الجزائري من الاشتغال على الفرد إلى الاشتغال على ما يشكل الفرد أنطولوجيا، لذلك نتحدث عنه في سياق اهتماماته المادية ودوافعه الاجتماعية لذلك حصل اختزال وإلغاء لكثير من القيم التي هي صلب المجتمع الجزائري لصالح أخرى سِلعية: «إن هذين: الاختزال والإلغاء لقطاع بالغ الأهمية من الوعي الشخصي للأفراد وتعويضه بخاصية جديدة ذات أصل اجتماعي، تخص الأشياء الجامدة بقدر ما تعزز السوق ليتم إبدالها وما ينتج عن ذلك من إبطال لوظائف الناس الفعلية وتحويلها إلي أشياء»[7].

التجريب هنا يحيل على المعاناة والمكابدة، وبالتالي حصول التغيير على مستوى القيم، ومنه التأثير على فنون القول المختلفة شعراً ونثراً، فالرتابة والمدرسية تستنسخ كل مرة متلفظاً أو ناطقاً فحلاً يحافظ على مزاج الأمة الواحد ولكن الحركية والتغيير تشكل ردة أو ثورة على الفحولة المتوارثة لصالح أخرى لذلك كانت قصيدة التفعلة حين اختفى الصوت الواحد لصالح الأصوات المتعددة وهكذا انسحب الشعر تاركا - مجازاً - إرثه للرواية لأن القبيلة تراجعت مُخلّفة المكان لصخب المدينة فكانت الكتابة الروائية إشباعا لهذا الحادث الجديد المليء بالحسرة والتأوه،

فالرواية مكان البؤس والمعاناة والفن فلسفة فيها عصارة التأمل البشري لذلك: «لا مكان للفلسفة في عالم تسكنه السعادة ولا مكان للفن في عالم سعيد»(8).

وتأسيسا عليه؛ فالرواية التسعينية الجزائرية، تلخص تجربة الإنسان الجزائري مع العنف وأسبابه المختلفة فهي تجربة تنطلق من الواقع، فهي صورة تكاد تكون فوتوغرافية أو تسجيلية بإحالة الصورة إلى مسافات ورقية حالة من الترائي الخلاق يخلق مسافة جمالية من مكان الحدث في إنية إلى تسجيله تأخذ المحاكاة قياسات جديدة لتفعيل الرواية وجعلها خطاباً للواقع الصرف، لا الواقع كما ينبغي أن يكون، إنه منعطف أساسي مهم حصل في مقومات الحكي حيث كان ترميم النقص الموجود في الواقع أساساً يتقوم في صلب الحكاية إلى حكاية القبح، كما هو منعرج حاسم في تغير الوظيفة المهيمنة في النص الأدبي وهنا يمكننا أن نتحدث عن محاكاة القبحي فيما كان يتحدث السابقون عن محاكاة الجمالي.

**وهي البقعة التي يجري إليها السرد التسعيني، حكاية القبحيات من حيث أن الوظيفة المهيمنة هي الوظيفة النسقية، لذلك فمحاولة وضع مقاييس نمطية للرواية هو محض عبث ذلك أن الأعمال الخالدة لم يكتبها أصحابها وفق مقاسات محددة.**

تأسيساً على ما تم؛ أتصور أن كل بداية هي تأسيس لهذا الفن هي بحث في التقنيات والأطر، بل هي ثورة على كل خطاب و محاولة بعثه من جديد، إنها رحلة في الجديد؛ لأن الرواية أثر مفتوح على الاحتمال والتشكيل، فالرواية تمنح قارئها قدراً من الأهمية: على التموقع ضمن شبكة العلاقات النصية فهو مفتوح على المتعدد حكاية؛ حوار مع التاريخي والراهني فهي تستخدم تقنية الاسترجاع لتحاول أن تضيء بعض الجوانب الإشكالية في الراهن من خلال تحيين التاريخي كما في رواية «بوح الرجل القادم من الظلام» لإبراهيم سعدي. وعليه فالراهن في الرواية ليس ابتذالا بل هو حاجة سلوكية ناتجة عن مثير نبَّه الراوي إلى ضرورة التركيز في اليومي.

فلسفة الراهن في الرواية التسعينية تمجيد للواقعي الفوتوغرافي لأن عنف الراهن جعل الإبداع قلقاً ومتوتراً، وبالتالي فإن زمنية النص عامل مهم في إنتاج السياق الخارجي، فهو مرجع خارج نصي عمل على بناء معمارية النص في اتجاه تسجيلي يشبه السرد الصحفي، وهي ظاهرة تحتاج بسطاً

وعناية على الأقل بالنسبة للناقد الجزائري إذ إنها ظاهرة محض جزائرية.

ففي ظل هذا التلاحق الملحاح كانت الكتابة الروائية حاجة صحفية للأحداث الدامية، حيث اختلطت الأجناس والأساليب، حينما الكاتب تمييزه للحدود التي تشتغل عليها الأجناس، وهي أقرب إلى اللاعقل منها إلى الحقيقة، لأنها في جانبها التخييلي مفارقة للطبيعة البشرية فَتَثَبَّتَ التخييل بما هو واقع فعلي وتركّز الحكي كتابة بما هو واقع تخييلي، والابتذال وليد العنصر الثاني لكنه في الأصل صادر عن مشكاة التخييل الذي هو في صلب الحكي الروائي.

وعليه فالواقع الجزائري بما هو حكي هو انعطاف عن الصيرورة الحقيقة للواقع بما هو جماد إلى كونه حكاية تخييلية في الواقع، كالحكايات التي أضحت تنقلها الجرائد عن مداهمات الجماعات الإرهابية وهي أقرب إلى الخيال مع أنها واقع حقيقي لا لبس فيه، ولكنها في ذاتها منعطف سردي في الممارسة الواقعية الجزائرية، إذ تأصل الهامشي - الخيال - وانسحب المركز الواقع و أصبح في الجملة واقع خيال.

نتيجة هذا الهروب أرادت الرواية أن تعيد الواقع إلى غمده باستخراج عنصر الخيال منه وهو نوع من الفصل اللاإرادي؛ فصل مأساوي ناتج عن دراسة المشهد الدموي في السنوات الأخيرة.

**رواية الأزمة أفنت البدايات التقعيدية لفن الرواية، لأنها رواية تأسست في الموت، مخاضها تأسس في الأفول فبدل التأسيس لرواية التجاوز عملت هذه الحقبة على تجاوز الرواية إلى تداخل الإجناسي.**

إنها رواية طرحت الأسئلة الوجودية الكبري، سؤال الهوية أولها؛ فبدأت النقلة الرهيبة إلى حقل جديد يتسم بلا «منطق» و«لا عقل» فتثبت منطق التشتت والفوضى والعماء وتركز الانشطار والتشظي في الحكي.

وعليه فالرواية - في تصوري - تحقق مبدأ متعالياً، إنها تبحث كل مرة عن بداية جديدة موضوعاً وشكلاً، ولكن أن تنتحر الرواية على عتبة النهايات، فذلك هو السرد في الرواية التسعينية؛ إنها بحث في الإنسان بما هو شكل عارض، إنسان الشر المحض، حيث نلمس عودة على مفهوم البطل الملحمي نحو أسطرة أفعاله كما نلمس في رواية «سادة المصير» للروائي سفيان زدادقة مع شخصية «الربيع بن مسعود».

رواية الأزمة تبحث عن المتناهي في الكبر؛ الحرية، الهوية، التاريخ، الوطن...

من خلال وحدات سردية بسيطة غالباً ما تكون أشياء عادية هي بمثابة علامات وإحالات سرعان ما يتم إفناؤها في الراهني واللحظوي. وكأن الرواية تُقَرِّشُ عن تأسيس بداية للحوار الخلاق من خلال قتل الأبوية في المفاهيم المطلقة وكذا قتل تلك العصبة المتعالية تاريخياً وإعادتها إلى سياق بشري حدثي راهني من أجل نزع القداسة التي يضفيها التاريخي و الديني بمجرد تكرر الحادثة التاريخية حكواتياً وارتباطها بالهدف الديني، إنه بحث عن تدنيس البدايات لتستقيم المراجعة من منظور جمالي.

تنامت مسألة الراهن في الرواية ابتداء من خلال الممارسة الروائية في السبعينيات التي عزفت كثيراً على وتر السياسي والأيديولوجي ليبلغ الحدث الإبداعية ذروته في التسعينيات من انصهار الكتابة الابداعية على اعتبار أنها نص لاحق للممارسة السياسية، فالفرد الجزائري مسكون بأمرين أساسيين هما: الحرب والسياسة، التجربة الإبداعية التسعينية ما هي إلا استحضار لهذا الموروث النسقي التحتي في الكتابة.

حيث لازالت الثورة محفزاً مهماً للكتابة عند جيل الشيوخ والشباب، على أن هناك قطعاً فوقياً للرؤية العامة التي تحكم المنظور السردي في التجربتين السبعينية و التسعينية، هذا ما يبرر الشرخ الرهيب في المجايلة المشلولة في نسق الكتابة الروائية في الجزائر. فعلاقة الأب بابنه علاقة تراكمية؛ ذلك أن الجيل الأول نزوعه تتريثي أما الجيل التسعيني فنزوعه تجاوزي للقيم السائدة على المستوى العام حيث حاول أن يقوض مسلمات الحكي وبعض القيم الراكزة في المخيال العام.

لماذا يتم الحديث عن رواية الأزمة باعتبارها رواية جديدة؟ هل العنف الذي نقلته الرواية جزء من تكويننا التاريخي أم أنه عارض سياسي؟

إن العنف هو ذلك المتخيل دوما فينا، في المفاهيم الأكثر حضورا في مجتمعاتنا البدائية/ النيئة التي لم تزل تستحضر كل مرة قديمنا بنفس حماسه هذا ما تبرره العودة إلى المكبوت الديني الذي يشهد تناميا في مجتمعاتنا و كذلك عودة الموروثات المادية بشكل لافت في حياة الناس نتيجة الفوبيا التي تسكن الضمير الجمعي من اندثار القيم العليا.

أليست مفاهيم من قبيل الذكورة، الرجولة، الفحولة، التاريخ، الدين، الهوية.. مركبات مختزلة في نص التاريخ من القوة نتيجة ممارسة

عنيفة في ترسيم عدد من اللزوميات التي ترسخت عقيدة وتراكمت في نص التاريخ إحداثيات أثارت فينا عصبية راكزة.

في البدء كان العنف.. حينما قتل قابيل هابيل، هذا العنف الذي انكتب نصا دينيا راسخا تناقلته نصوصنا الدينية، أليس القرآن كتابنا الروائي الأول الذي تجاوز فيه الحكي القصصي الرباني ممكنات البشر في الحكاية، لقد كتبت النصوص الدينية العنف لتطهرنا من لحظة الميلاد التي شكلت انتكاسة ابتدائية في مسيرة البشر التي قالت عنها الملائكة «وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة ،قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها و يسفك الدماء».

إن العنف هو كتابة الخراب الأولى، العنف لغة الجسد حيث يتورم في شكل رحلة، هجرة في المكان من أجل أن يتطهر الإنسان من لحظة الانفعال الأولى، أليست العقائد في جملتها هي رد سلمي على عنف قديم عشناه، ما تمارسه الطوائف من أعراف منذ قرون عديدة في اضطهادها للجسد باعتباره كموناً يحمل أليافاً قديمة تعود كل مرة على لحظة البدء..

الحكاية الشفوية بداية هي إذابة المحتمل في عالم العنف من استئصال هذا الكامن فينا في شكل طفرات لحظوية؛ الصراخ، الموت، القلق، الأمراض، الجنون.. كلها ألفاظ تعد ضمن مجتمع العائلة للفظة عنف.. إن تركيبنا البيولوجي والعقلي والحيل النفسية وسائل اصطناعية وغريزية تعمل دوما على تجاوز الأس الوحشي الكامن فينا.. إن الدموع أكثر المشاهد والسيناريوهات التي تطفئ شرارة العنف، وأصل العالم انبجس من هذه الدقيقة؛ النار التي تمارس وظيفتها دون أدنى إحساس بالذنب..

منذ أن عرفت الإنسانية الحكاية وهي تستنزف العنف الموجود فيها، تفرغه من جوفها، فتاريخية العنف من أكثر الممارسات الخطابية المتضمنة في البني العبارية، بل أكثر الممارسات النصوصية رواجاً في سماء الحكاية البشرية هي الرواية التي رصدت الحروب، المعارك، الصراعات الداخلية، الشهوانيات ، الأهواء..

ورواية المأساة هي الأدب الرسمي والهامشي، هي المركز والحاشية، النص والجانب هما التاريخ وخارجه هي الأرض والسماء،الإنسان والشيطان..

وعليه فإن أول رواية جزائرية يمكن أن نبحث فيها عن العنف عن تشكلاته العائلية عن الممارسات الكتابية الأولي؛ رواية «الحمار الذهبي «للوكيوس أبوليوس» أول رواية إفريقية و قد ترجم هذه الرواية الدكتور أبو العيد دودو منشورات الاختلاف ضمن «سلسلة اللغة الأخرى..» سنة 2001م. وقد كتب المترجم تحت العنوان الرئيس عنواناً فرعياً»: «الحمار الذهبي أول رواية في تاريخ الإنسانية».

كانت الجزائر في التاريخ القديم أحد أعظم الحواضر الثقافية والأدبية على الإطلاق في تاريخ المعمورة، هذا التاريخ الذي حق علينا أن نحييه وأن نعيد أمجاده بل من حق مداوروش المدينة التي ولد بها الكاتب لوكيوس أبوليوس أن تكون حاضرة ثقافية في سماء الجزائر المعاصرة لنعيد وصل القديم بالجديد على نحو يعيد الألق لهذه المدينة التي أنجبت عدداً كبيراً من كبار المثقفين في زمن نوميديا الكبيرة أمثال: «ماركوس نيليوس فرونتو القرطي marcus cornelius frronto (القسنطيني ت، حوالي 169 ب،م) وكينتوس سيتيموس فلورنس كيركولياس quintus septimus florens terens tetullian..» وغيرها من الأسماء التي صنعت فضاء الثقافة في الجزائر وأود أن أشير في هذا الإطار دون تعصب وإنما إحقاق للحق الذي ينفلت عنه عقال كثير من الدوائر المركزية الحادثة لثقافتنا العربية أن الجزائر باعتبارها فضاءً جغرافياً قد كُتبت بها نصوصاً أغنت الثقافة الإنسانية وجب معها إحداث مشروع ثقافي باهر تحترم فيه المصبات المختلفة الصانعة لشروط الثقافة الإنسانية التي تكونت بالجزائر القديمة والحديثة. ومن هذه النصوص أذكر:

- نص رواية: «الحمار الذهبي «للوكيوس أبوليوس؛ صانعة لشروط الأدب الإفريقي – متوسطي. كتبت الرواية في مادور أو مداوروش المدينة التاريخية الموجودة حالياً في مدينة سوق أهراس.

- نص رواية « حكاية العشاق في الحب والاشتياق «لكاتبها محمد بن إبراهيم بن مصطفى باشا: كتبت في الجزائر سنة 1266هـ الموافق لـ 1849م ؛صانعة لشروط الأدب الجزائري.
- مغارة دون كيشوت، والسلطة الرمزية التي تحمل في الحكي الغربي باعتبارها المنبت الأول للحكي، من خلال ميغال سيرفنتس.

إن هذه النصوص تدهش كل متأمل في الثقافة الجزائرية والعربية والإفريقية والمتوسطية والعالمية، هذا الفضاء المتعالي المنغمس إلى الذوبان في ثقافة النسيان، النسيان هو العنف الرمزي الأول الذي تعرضت له الحكي الجزائري نتيجة اشتغال المركزية المشرقية في أدبياتنا الحديثة.

لا يمكن أن يتحقق العنف إلا من خلال القرابات المختلفة؛ إنه الإقصاء والاستبعاد الذي مورس ضد نصوصنا، حيث تعتبر رواية «الحمار الذهبي» واحدة من أهم النصوص وأضخمها من حيث القيمة الفنية والأدبية. إنها شاهد تاريخي مهم على أن الفضاء الجزائري كان منفتحاً على الشرق والغرب بل ومنفتحاً على الأدب الإفريقي الذي مازال الحلقة المفقودة في الدوائر الأكاديمية.

تطورت رمزية العنف في الكتابة الأدبية الجزائرية في نصوص قيدت على هامش الكتابة الإبداعية في الرسم والرقص والموسيقي و عموما تمثل العادات و التقاليد من الناحية الأنثروبولوجية شكلاً رمزياً من الأشكال الأدبية الأكثر حضوراً في الجزائر من خلال الانغماس في التلاقح الفسيفسائي الذي رسمته عديد الدراسات حول الثقافة الأمازيغية ونصوصها الغنائية التي تعتبر مادة مهمة في هذا الاتجاه..

ولعلني سأخل بضروب الدراسة إذ تجاوزت المراحل الزمنية لكن الذي يشفع لي ذلك أن مقام الدراسة لا يبحث عن الأشكال الرمزية خارج الأثر المكتوب بقدر ما يحاول أن يتقصى النصوص المكتوبة من الآثار الأدبية الكبرى التي نعرفها إلى الآن...

فمنذ الاحتلال الفرنسي والحادث العنيف يشتغل خطاباً مهيمناً على الكتابة الإبداعية، حيث تدخل كتابة أشكال المقاومة المتعددة للإستعمار وإن كنت أعتبر أن نص «ريح الجنوب» أول رواية تتسم بملمح خالص تعالج الفضاء الجزائري ورمزية العنف الموجود فيه، ولكن قبله وُجِدَت

نصوص مثل «غادة أم القرى» لأحمد رضا حوحو لكنها ظلت معلقة على عتبة المركزية المشرقية .

«ريح الجنوب» هي ريح جزائرية محملة بالقفر والجفاف مضغوطة بالعنف الاستعماري والطبيعي، تبحث عن التفريغ الذي أدي إلى ثورة الفاتح نوفمير ومن ثمة توالت الكتابات الناقلة للصور الرمزية لأشكال العنف الإستعماري..

وبعد الاستقلال رسمت الرواية صورا مختلفة للعنف نتيجة بناء الدولة الوطنية والصراعات المذهبية والإيديولوجية التي واكبتها في روايات الطاهر و طار ، واسيني الأعرج، الأمين الزاوي، رشيد بوجدرة، أحلام مستغانمي ..

**وبعد أحداث أكتوبر نشأت رواية الأزمة في ظل الزحام السياسي ثم الصراع الأمني والاقتصادي وقد خلفت الأزمة حلقة من الانهيارات الكبرى سياسية واقتصادية وأدبية.. وحصلت جملة من المنعطفات الكبرى على المستوي الاجتماعي وبدأت الرواية تعاين هذه الاختلالات التي نقلت في لغة أقل ما يقال عنها أنها استعجالية مباشرة نقلت ما حدث فعلاً في المجتمع من تجارب جديدة عطلت الرؤية الجماعية نتيجة حصول الصدمة لذلك رأيت أن أسميه «أدب الصدمة» نتيجة التعطل العام الذي أصاب التفكير والذوق..**

إن الأزمة التي أعاينها تقف عند عتبات أهمها:

- الرواية وعنف التاريخ: ثلاثية محمد الديب، ثلاثية أحلام مستغانمي، أعمال الطاهر وطار..
- الرواية وعنف المركزية الذكورية: أعمال رشيد بوجدرة، آسيا جبار، فضيلة الفاروق..
- الرواية وعنف الإيديولوجيا: أعمال واسيني الأعرج، الأمين الزاوي، الحبيب بسايح..
- الرواية وعنف الراهن:أعمال الجيل الجديد بشير مفتي، سفيان زدادقة، أحميدة العياشي.. تلك في تصوري بعض الأشكال الرمزية للعنف في الرواية الجزائرية التي لخصها الثالوث المحرم: السياسة ، الجنس ، الدين.

وانطلاقاً من هذه المنهجية فإن كتابة العنف في الرواية ليست وليدة اليوم بل قديمة قدم التجربة الإنسانية وعليه فإن ولدت همت كتابة الواقع الجزائري بما له وما عليه لأن العنف ليس شكلاً واحداً لا ثاني له بل هو متعدد، وعليه فإن هناك نصوصا كثيرة يمكن التركيز من خلالها

، إن رواية الأزمة استجابة للمالك الجديد في طرق الكتابة و ليست فعلا معزولا يمكن تجاوزه بسهولة بل هي ظاهرة هيمنت زمانياً لذلك تحتاج إلى الكثير من الدراسة والبحث وهذا ما يدلل على هذا القول وجود عدد كبير من النصوص التي كتبت والتي سأذكر بعضها:

- الورم - محمد ساري.
- متاهات ليل الفتنة - أحميدة العياشي.
- سادة المصير - سفيان زدادقة.
- حروف الضباب - الخير شوار.
- القبو - حمزة باديس.
- سارة حيدر - زنادقة.
- ارزقي ديداني - زمن الأباطرة.
- مراد بوكزازة - شرفات الكلام.
- مرزاق بقطاش - دم الغزال.
- عز الدين جلاوجي - الرماد الذي غسل الماء.
- عز الدين جلاوجي - رأس المحنة.
- إبراهيم سعدي - بوح الرجل القادم من الظلام.
- بشير مفتي - بخور السراب.
- كمال قرور - التراس.
- عيسي شريط - لاروكاد.
- حسين علام - خطوة في الجسد.
- حميد عبدالقادر - الانزلاق مرايا الخوف.
- زهرة الديك - في الجبة لا أحد.
- عبدالله عيسى لحيلح - كراف الخطايا.
- سعيد مقدم - البارانويا.
- رشيد بو جدرة - الجنازة.

ولو تأملنا المشهد السردي في السنوات الأخيرة لوجدناه يصب في خانة قراءة مشهد الموت الذي بات يخيم على الفضاء الجزائري والموت ليس صورة واحدة فأشكاله متعددة، الإرهاب على رأسها ولكنه يتخذ له مساحات أخرى لخصناها فيما يلي:




وهذه المؤولات التمثيلية للموت هي الدلالات السردية التي تزخر بها الرواية الجزائرية.

## الهوامش

(1) مجلة الثقافة الصادرة عن وزارة الثقافة الجزائرية، العدد 24، ص 30.

(2) المرجع نفسه، ص 33.

(3) المرجع نفسه، ص 25.

(4) **السعيد** بوطاجين، السرد ووهم المرجع مقادبات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف.

(4) رشيد بنحد، الرواية والواقع، منشورات عيون، الطبعة الأولى، قرطبة 1988م، ص 14.

(5) المرجع نفسه، ص 14.

(7) تيرزي إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، منشورات عيون، الدار البيضاء 1985م، ص 45.

(6) فصيل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1999م، ص 10.

(7) إحالة على فكرة جون بول سارتر الذي حدثنا عنها أن الله ليس روائي وإنما يخلق واقعاً حقيقياً يهيمن عليه ويعرف أسراره.

(8) بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2001م، ص 192.

(9) سورة البقرة الآية

(10) لوكيوس أوليوس، الحمار الذهبي، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى 2001م، الجزائر، ص

# تعليمات للتفوق في المهنة

أنيس الرافعي
(المغرب)

واحدة بلا وجهين. هكذا هما القاتل المحترف ومنزله، لأن كليهما بمثابة البوابة السريّة لهويته.

عليه أن يحيطهما على الدوام بما يلزم من التمويه والالتباس، وأن يطمرهما بعيداً داخل أعماقه المظلمة والمتوحدة؛ حتى لا يصبح وجوده عرضة للخطر إذا ما اجتاز أحدهم هذه البوابة السرية، وأماط القناع عن ملامح الوحش البشع والضاري الذي يقطن هناك.

لكن ابتداءً من هذا المساء أعتقد بأنَّ هذه القاعدة المصيرية بالنسبة لكل المزاولين لهذا النشاط الميتافيزيقي بامتياز، الذي يعجل بطيّ متاع الأرواح من فوق البسيطة ويسهل إجراءات سفرها إلى محطتها الختامية في العالم الآخر العلوي، أضحت غير ذات نفع.

فبفضل الأجراس الخفية التي تعمل بتفان في حواس أي قاتل محترف، اكتشفت عند عودتي المتأخرة - المتعمدة كي أكون صادقاً - بأن شخصاً ما قد تسلل أثناء غيبتي إلى المنزل.

ظاهرياً، بدا كل شيء عادياً تقريباً، لكن مشوباً بالظلال المتداخلة للمجهول والخرس والعتمة والغموض، كما هو الشأن في السينما حين يراد الوصول بالحدة الدرامية إلى مشارف الذروة.

رتاج الباب لم يتعرض لأدنى اقتحام مربع السجاد الصغير للمدخل غير منحرف عن حواف المربع الزليجي للأرضية الأثاث وبعض ما في حوزتي من لوحات وتحف ومخلوقات محنطة لم تغادر مواقعها الأصلية في الصالة.

إذن، وجب، مبدئياً، استبعاد الفرضية التقليدية للسرقة.

لكن عندما هممت بولوج غرفة المكتب أدركت بما لا يدع فسحة للارتياب بأنَّ الشخص الذي تجاسر على انتهاك حرمتي هو بدوره قاتل محترف.

أدركت ذلك بهذا اليقين الساطع، لأن القاتل المحترف هو الأسلوب وفي هذا الأسلوب بالتحديد تكمن فلسفته في التنفيذ والآثار الدالة على جريمته المنقضية أو ربما القادمة.

فصورتي الشخصية الملفقة - على سبيل التضليل - التي انتزعت من الإطار المعلق على الجدار يمين الباب، وبصمة الحذاء التي لم تنطبع على شريط الغبار الدقيق الذي أضعه - قصداً - على امتداد العتبة كانتا قرينتين أوليتين لا تقبلان الدحض.

وكما توقعت بعد أن أصبحت في الداخل حتى دون أن أعرّض المشهد لعيون النور لم يتهاون صاحبنا - نظير أي فنان محترم - في ترك توقيعه المزدوج والموحي، مستعيناً بنصل حاد وكيس بلاستيكي، على كل من أحشاء وعنق واحدة من الدمى المشكلة لمجموعتي، وهو أمر شديد الإيلام بالنسبة لأي من هواة جمع الأشياء، أما فيما يتعلق بي شخصياً - أنا الذي يجمع بين لقبي: زير الجثث وزير الدمى - فيمثل اختلالاً جسيماً في رمزية التكفير التي بموجبها كلما أهدرت حياة عوضتها بدمية جديدة على الرف.

وطبعاً - وفق التدبير المعدّ سلفاً - اختفى من على طاولة المكتب مخطوط المصّنف الضخم الذي يحمل عنوان: «دليل القاتل السردي».

حينذاك، استرقت النظر عبر الستارة ورأيت - كإجراء احترازي لا محيد عنه - أنَّ الزقاق الذي تطلُّ عليه الغرفة كان خالياً مثل ظهر عار، فنحيت كرسي المكتب مغيِّراً وجهته ليصبح مقابلاً للنافذة أرخيت عليه بحمل جسدي كما لو أنَّني أدير كلّياً ظهري

للحذر، ثم رسمت على شفتي ابتسامة ذات مغزى.

بالتأكيد، هي ابتسامة القاتل الدقيق والمتربص الذي يشحذ على حجر قلبه الميت الشكل النهائي لخطة ما.

فها هو أخيراً قاتل آخر قاتل ضروري يثب من التمني ينبثق من الاحتمال، ويبدأ في السير بخطوات عمياء مثل بيدق تحركه يد مضمرة على طول الجسر الوهمي الذي شيدته مخيلتي الجسر الطويل جداً، الملتوي كثعبان، والضالع في الضباب، الذي من المفترض أن يقود إليّ بعد أن سئمت تكاليف هذه الحرفة المضنية، ووطدت الذهن على البحث عن مخلص لي من وعثاء حمل نفسي من جثة إلى أخرى، ومن وطأة ذلك الكابوس الفظيع الذي واظبت أن أراني في غمرته عارياً تحت مياه رشاش، وفجأة يظهر كل الذين أرسلتهم إلى آخر التراب ليسددوا لي بوحشية طعنات نجلاء. فتنزف مني الدماء بلا توقف تغادر نطاق الدش تغمر كافة أرجاء المنزل تسيل على سلالم العمارة تصل إلى الشارع يتجاوز منسوبها الطوار لا تستوعبها لا البالوعات ولا المجاري تواصل اكتساحها لشوارع أخرى. تتجمع في لحظة لتصير بحيرة وأنا لا أموت وأنا عصي على الموت فقط أتلقى باستسلام الألم المبرح الناتج عن انغراز السكاكين والمُدى والشفرات في لحمي. أتلقاه طويلاً حتى حلول اليقظة في صباح اليوم التالي، وقد صارت بحيرة الدم داخل روحي أكبر حجماً في كلّ مرة.

والآن من أجل وضع حدٍّ فاصل بينك وبين هذه الخزانة الخلفية التي كلما فتحها لاوعي القاتل المحترف نطّت من أدراجها محنته توجَّب عليّ أنّ أسارع لتصوُّر القاتل الآخر في مكمنه وهو يفتح مخطوط مصنفك القيم الذي ربيته صفحة صفحة، وأودعتَ بين ثناياه حشداً هائلاً من طرائق القتل المصطفاة بعناية فائقة من بطون القصص والروايات أن أبين له أن بإمكانه أن يخطب أثناء جولة القراءة في كلِّ فصل وُدَّ طريقة جديدة أنّ يعبر التاريخ الدامي الذي عبرته، كي تتقن كل هذه التعليمات للتفوق في المهنة أن يقطع كل متر قطعته في رحلة التعلم الشاقّة هاته لإعادة أعمار الأراضي الفارغة لفن القتل أنّ يعيدَ من خلال الصور التوضيحية لضحاياك بناء الجرائم كما تجسّدت في الواقع من شخوص وكلمات واستعارات وأسلحة خرجت برمتها من قمقم السطور الرهيبة التي أثثت على هواجس الفتك الخلابة التي تقبع في الضمير الإنساني كما تقبع البكتيريا في جسد مضيف أنّ أجعل سياحة القراءة تحمله إلى

الفصل الأخير الذي هو بمثابة وصيَّة من لدنك إلى قاتل آخر، كي يرسلك إلى حتفك على نحو سردي بارع وغير مسبوق، لأنَّ على قاتل نخبويٍّ من طرازك حرجاً كبيراً إذا ما تلعثم في موته الخاص، أو صار تحت طائلة الارتجال وخذلان الصدفة.

وبعد هذا، سأغويه لارتكاب زلَّة القاتل كي يعاود السير مجدداً على الجسر صوب منزلك سيفتحُ خلسة باب الشقة سيتقدم بلا صوت إلى الصالة سيعبرُ بشكل غير محسوس عتبة المكتب لن تشعر بخطواته أو أنفاسه وهي تدنو خلف ظهرك وفي اللحظة التي سيطبق بالكيس البلاستيكي على عنق الدمية التي اتخذت حجمك على الكرسي سوف أخرج من الظلام لأضع حداً لحياته ولأنقذك مرة أخرى من موت محقق.

# قصص قصيرة جداً

## جمعان الكرت

(الباحة – السعودية)

### تشظي

انفجرت أسراره التي كانت مخبأة في سحارة الماضي حاول لملمتها إلا أنَّها تشظت وتفرعت...

أصابه الحزن، تناقلت وسائل الإعلام كل ماضيه.

زاد حزنه حين شاهد طفلاً يرفع يافتة مكتوب عليها: (لا للخيانة).

### نـــدم

ابتهج الجنين لاقتراب موعد إطلاق حريته زغرد حين استلم كامل الحرية عاش حياته.. ندم.. تمنى لو عاد إلى مملكته الآمنة!

لم يعد يحتمل الظلم والاستبداد الذي يعيشه.

## انسـلال

أضواء، مقاعد فاخرة، بخور يعطر فضاء القاعة، فلاشات تزيد من وهج المكان، بشوت مطرّزة بالقصب - سوداء، بيج، رمادية - ترقب اندهاش حذر رنين الملاعق تكسر الهدوء المطبق ما إن امتلأت البطون حتى انسلّ من بينهم بهدوء تام إلى سيارته العتيقة تاركاً وراءه ورقة مملوءة بالفاقة والحزن وبشتاً رخيصاً لا يتناسب والمكان الفاره.

## عبـث

أخذ الطفل طبشورة بيضاء، وعلى وجه الجدار الحجري رسم وجهاً دائرياً وشمساً بيضاء، وأسدل من مركزها خيوطاً تمتدُّ في الفضاء..

## امتزج اللونان

الشمس كانت تضحك بدون استحياء، أما الوجه الدائري بدت ملامح الاستغراب على قسمات وجهه.

## هبـوط

حين هبط الليل، قلت: دعينا نتفاهم.. انزاح ولم يبقَ سوى ورقة باهتة..

أسقطتها ريحي.

## انفـلاق

انفلق الصبح - وهي رافعة يديها. انسلخ الليل وعيناها محتقنتان.

في الضحى نثرت حزمة من الكلام حاولت احتواءه إلا أنه تلدن وغدا كرصاصة.

## غـــرام

كُنت منتشياً ومغرماً أثناء سيري لرؤية عينيها النجلاوين ولما تبدّت سقطت تفاحة الكلام.

## روايـــة

في مساء محموم لمح وجهها كان خريطة من الأوجاع استلَّ قلماً وبدأ يكتب روايته التي انتهت.

## لهـــو

يُحكى أن طائراً ضخماً حلّق في الفضاء لم تتمكن الرصاصات من اختراقه.

استمر يلهو بجذل.

بين.. بين

انقسم الفريق إلى شطرين:

شطر اتجه إلى النهر الأبيض

والآخر إلى الأسود.

كان الرمادي مميزاً.

## تهنيئة

جلس باسترخاء على الكرسي تزاحم المهنئون أمام مكتبه حتى وجدوا قفا المدير، قدموا التهنئة الحارة وهم مبتسمون.

وضعها في ظرف بال وقذف به من النافذة.

## تسلل

كُنت جثة هامدة أمام المصلين.

تسللت من بينهم لأشاركهم

صليت ركعتين دعوت الله أن يغسلني بالماء والبرد.

# موظف التدقيق

خليل إبراهيم الشريف

(مكة المكرمة – السعودية)

بلغ إلى مسمع مدير إدارة مبيعات التذاكر الجوية في المصلحة الوطنية للطيران في مدينة (بيروقراط) صوت جلبة في إدارته الصغيرة ذات المبنى القديم والمتهالك.. وما كاد أن يقوم من مكتبه – والذي من النادر جداً أن يتركه أثناء فترة الدوام – ليطّلع على مصدر هذه الجلبة والضوضاء غير أن سكرتيره كان قد فتح الباب ودخل وهو يلهث في حالة من الفزع وقال:

(سيدي.. لقد حلّت لعنة على أحد موظفي الإدارة.. تعال وانظر لموظف التدقيق في الإرشيف)..

مضى مسرع الخطى خلف السكرتير الذي كان يجر جسمه الممتلئ بين الممرات فقد كان قصير القامة وصاحب بطن كبير جدا لا يليق بمن يعمل كسكرتير

هبطا إلى الطابق الأرضي ثم إلى الدور تحت الأرضي حيث يوجد الأرشيف.

في الإرشيف الغبار أصبح أكثر ركوداً نتيجة اختناق الهواء وانعدام وسائل التنظيف وجدا صعوبة في تخطّي الممرات الضيقة ومزاحمة عدد من الموظفين الذين كانوا قد سمعوا بالحادثة جاءوا يسارعون الخطى لمشاهدة كلّ شيءٍ عن كثب.

شعر المدير بالاختناق لم يكن قد نزل للأرشيف منذ 8 سنوات مضت فتح الياقة عن عنقه وأخذ نفساً عميقاً، ثم صاح في الجميع :

- ماذا هناك .. لماذا كل هذه الفوضى؟

وجم الجميع عن الرد كانت وجوههم ممتلئة بالدهشة والحيرة..

تحدث السكرتير بلهجة مختنقة:

- موظف التدقيق.. لقد طاله شيء غريب..

- ما الذي طاله.. قالها المدير وهو يزيح عدد من المتجمهرين أمام المكتب الأخير في الأرشيف والذي يعمل به موظف التدقيق.. وما إن وقعت عيناه عليه حتى صرخ وهو فاغرٌ فاه:

- يا إله العالمين.. رحمتك !!

كان موظف التدقيق رجلاً مسناً مخلصاً في عمله منذ أن باشره منذ أكثر من 37 عاماً في ذات المكان وذات المهمة التي لم تتغير ولم تتبدل حتى أنه صار لديه قناعة مؤكدة أنه سيفارق الحياة يوماً ما وهو يصادق على أوراق التذاكر المسترجعة..

لقد كان جالساً على الارض بطريقة بائسة ويبدو أنه مضى زمناً طويلاً حتى بلغ محياه هذا الحزن الرهيب وعلى القدر الذي كان العاملين في الإدارة يشعرون أن مأساة هذا الرجل تزداد في كل يوم تتكرر فيه نفس المهام التي يقوم بها منذ أكثر 37 عاماً لكن أمراً لم يكن متوقعاً ولم يخطر على بال أي ممن عمل في هذه الإدارة ولا من المراجعين لها عبر سنواتها الطوال ؛ أنهم سيباشرون عملهم في صباح يوم جديد ليجدوا موظف التدقيق وقد نبت على ظهره صدفة ضخمة شبيهة بصدفة السلحفاة !!

كان أمراً مهيباً ومفجعاً، وكان أكثر مايشغل ذهن مدير الإدارة في تلك اللحظة كيف سيتلقى العالم أن إنساناً من لحم ودم قد نبتت على ظهرة صدفة خضراء ضخمة وهل سيكون مسؤولاً كرئيس مباشر لهذا الكائن الغريب عن بزوغ هذه الصدفة !؟!

كانت الساعة التاسعة والنصف صباحاً ولقد دار نقاشاً حاداً بين المدير والموظفين والمتجمهرين في المَمرات وحول المكتب.. حيث كان المتفرجون الأقل طيشاً قد أخذوا يدلون بكل ألوان التصورات والتخمينات بشأن مستقبل هذا الموظف فكان من رأى

# أبيض يا ورد

سمير الفيل

(دمياط - مصر)

كل من وقع في غرام البستان لا يعاتب. الأحواض متجاورة والممشى معشوشب والروائح تدوخ الرؤوس. حين يكتمل المكان بالبنات وهن يلعبن «نط الحبل» أو «كرة المضرب» يزداد الألق، فيما يكتسي المكان بضحكات بريئة تلون الفضاء بالسرور.

الباب من الحديد المشغول بفراغات تسمح برؤية ما يحدث في الداخل باب عال وله زهور لوتس متفرعة لأعلى.

هو بستاني شاب ليس له دور غير تشذيب النباتات وجمع الأوراق الصفراء الذابلة، وري البستان كله بخرطومه المطاطي الطويل الذي يصل حتى الحدود البعيدة المحاطة بالأسوار الحديدية العالية التي يصعب اقتحامها.

باب وحيد يدخله كل من يقطع تذاكر مختومة بخاتم الحكومة البيضاوي وحده الذي لا يحمل تذكرة.

بعض الأحواض تروى يوماً وبعضها تروى اليوم التالي، وقد جاء وقت الاستراحة، له أن يتمدد في ركن يفضله تحت ظلال شجرة البونسيانا.

يا لها من شجرة ملكية جميلة بهورها الحمراء التي تصبغ المنطقة باللون الأحمر في صغره ود أن يزور جزيرة مدغشقر كي يتمتع بطبيعة الجو الحار هناك وبالمناظر البديعة التي شاهدها في ألبوم صور.

فكر أنَّ الجنة لابد أن يكون بها مثل هذه الشجرة، وعليه أن يصع أرجوحة يستلقي عليها ويترك لشقيقته البكيرة ثريا مهمة هزه حتى يأتيه النوم.

غفلت عيناه، ربما لدقائق فوجد نفسه في جو استوائي، ممدد على أعشاب الجزيرة التي يحلم بها وبتلات الأزهار الحمراء والبرتقالي ببقعها البيضاء والصفراء تحيط به وتداعب وجهه بمكر. في تلك اللحظة شعر بكرة مطاطية تضرب جسده ثم مع حركته تستقر تحت ركبتيه المضمومتين.

أدرك أن صاحب الكرة سيأتي مسرعاً، وتوقع أن يعتذر له ويجيبه في تكاسل لطلبه متصنعاً الغضب.

لما لم يحدث هذا فتح عينيه بالتدريج فوقعت عينه على فتاة بشوشة تنظر ناحيته بخجل دون أن تنبس بحرف.

كانت تفقط تشير في أدب لمكان استقرار الكرة الصغيرة. جمالها أقنعه أنها جاءت من الفردوس. فردوس مدغشقر البديع فقد كانت سمراء سمرة دافئة، ولها شعر فاحم، وتحت ذقنها طابع الحسن.

نهض في تكاسل حاملاً بيده الكرة: هي لك؟

- نعم.
- لكنك أيقظتيني من أحلى نوم؟
- آسفة.
- ما اسمك؟
- زهرة.
- لكن سنك أكبر من أن تلعبي بالكرة.
- ضربتها صديقت بالمضرب. ولم ألحق بها.
- أنت.. جميلة.
- شكراً.
- هل تعرفين مدغشقر؟
- طبعاً جزيرة في أفريقيا.
- لقد رأيتك وأنا نائم هناك. كنت على شاطئ بحر تجاوره زهور يونسيانا كتلك التي تتساقط علينا.
- ضحكت: لم أذهب خارج القاهرة إلا إلى أهلي في شربين.
- كم عمرك؟
- هات الكرة.
- سنك بالضبط، قبل كل شيء.

- ٢١ سنة.
- أنا أكبرك بخمس سنوات. هذا فارق مناسب.
- نعم؟
- أريد أن أراك وأنت تلعبين.
- لماذا؟
- لكي يكتمل الحلم.

ندت منها ضحكة رقيقة. دست نظراتها في الأعشاب التي كانت تتحرك برفق. لامست يده يدها، وهي تأخذ بأصابعها الرقيقة المسحوبة الكرة السوداء المطاطية المستديرة التي كانت تتقافز من الفرح. والورد في الحوض القريب أبيض وخجول.

# فـقْــــــد

عبدالكريم
ابن محمد النملة
(الرياض – السعودية)

وحين تهفو نفسها لصخب الحياة.. لأصوات الناس لخرير المياه لتغريد العصافير المبشرة بصباح جديد، لا تعمد إلى فتح النافذة المطلة على الشارع كما كانت تفعل في زمن مضى، وإنما تلجأ إلى لوحتها، فتشرع في الرسم من جديد أو تكمل رسماً لم ينته بعد.

هناك تغرق في تفاصيل صغيرة، فتقيم لوناً ما وتعدل لوناً آخر كيف تشاء، فترسم ظلاً حين تلهبها شموس الذكريات، وترسم بحراً حين تغدو طفلة صغيرة تمسك بيد أبيها على شاطئ البحر، وترسم طريقاً تهرب فيه حين تلاحقها أصوات الناس وأسئلتهم الكثيرة المكررة.

في منتصف نهار كل يوم تنصب الفتاة الإنجليزية (تريسا Teresa) حامل لوحتها وتضع كرسيها الصغير أمامه، وتشرع في رسم لوحتها منذ منتصف النهار حتى يحل المساء، وتقفل المحلات التجارية أبوابها، حينها تعود حاملة أدوات الرسم إلى شقتها الصغيرة التي تبعد مسافة عشر دقائق مشياً

عن ساحة (تشرشل سكوير Churchill square).

«تريسا» لا تحفل بكل ما حولها من أرض وسماء وهواء ونساء ورجال وأطفال.. وربما لا تشعر بوجود شيء في الكون سوى لوحتها، فتبتدئ حياتها حين تخط أولى خطوطها على اللوحة، وتستمرُّ الحياة وتكتمل حسب صياغتها هي للحياة التي تنتمي إليها.. بألوانها المتعددة كما تنطبع على صفحة نفسها، فلكل شعور عالم، ولكل عالم لون.. فتتكون ملامحهم وتنضج أهواؤهم فتتصل بهم وتغرق في تفاصيل أيامهم....

منذ عام تقريباً وهي تُخلص في بناء مدن جديدة وأحياء بعيدة وضجيج آخر، وكلمات تسعد بها أذنيها، منذ عام تقريباً فقدت والدها في التهاب رئوي حاد، فلجأت إلى تشكيل عالمها وشخوص أصدقائها ونباتاتها التي تحرص على الوقوف بجانبها والعبث بأوراقها، وحين يرهقها الرسم والحديث والتسكع في طرقات مدنها الأثيرة على نفسها، تنتقل إلى الصالة الصغيرة حيث علقت اللوحة التي رسمت فيها والدها الذي يلبس قميصاً أزرقاً وبنطالاً رمادياً، بشعره الأبيض المتناسق وإن لم يكن كثيفاً، حليق الوجه تتأرجح على معصمه الأيمن ساعة ذهبية كبيرة، تتأمل ابتسامة والدها العميقة، تسمع صوته إذ يشكرها على إتقانها رسم اللوحة.

في ساحة (تشرشل سكوير) الشهيرة في مدينة (برايتون Brigton) البريطانية، تجلس تريسا كعادتها الجديدة في زاوية اختارتها بعناية.

الأسبوع الأول من يونيو الشمس تشرق من حين لآخر بين شقوق السحب العائمة، في يوم عطلة أسبوعي، الفتاة الشقراء تجلس أمام لوحتها، تمدُّ يدها إلى لوحتها ومع بداية كل خط يلوح أمامها مشكلاً بداية ما لما ينفث حُرَق قلبها ولواعج فؤادها، فتزج بذاتها على صدر اللوحة، فحيناً تُفاقم أحزانها وحيناً تُبهج أيامها، وحيناً تلوي أعناق اللحظات العابرة كي تقف.. تستقر لتلهمها ما قرّ في ذاتها من غياهب التيه والفقْد، فتسافر.. لا تحفل بما حولها ومن حولها، وتغبُّ بين خطوطها تتابع ألوانها وتمتزج حيناً بعقلها وأحياناً بعاطفتها، كانت مسافرة بعيدة حين حطّت على كتفها يد الرجل، التفتت إليه، لسعها – للحظة – بريق عينيه، انسابت ابتسامته بين شقوق ضلوعها، وقف الرجل ذو الشعر الأبيض المتناسق مبدياً إعجابه بلوحتها الجديدة، أخذ الرجل ذو القميص الأزرق والبنطال الرمادي ينقّل نظراته بين وجه الفتاة وبين لوحتها، وبعد قليل مسد شعرها الأشقر بيده اليمنى ثم انحنى وقبّل رأسها إعجاباً وتشجيعاً.. غابت الفتاة بعيداً هناك.. حين

تقافزت ذات صباح جريء أمام والدها ترغمه على الذهاب معها لمدينة الألعاب التي نُصبت قبل أسبوع في حديقة (هارتنغ تون)، فتراه يضحك كلما ازداد إصرارها وعنادها، إلى أن ابتسم موافقاً، ثم جلبها إلى حضنه ومسّد شعرها وقبله، كانت غائبة هناك تشتمُّ عطر أبيها الذي يضعه كل يوم بعد حمامه الصباحي، الآن تشعر بعطره يذيع من قميص الرجل الواقف بجانبها.. فيخدر عظامها ويسلب قلبها، كانت ممتدة غائبة لا تريد أن يقطع أحد حبل انغماسها وخدرها اللذيذ، لكن الرجل الواقف بجانبها أيقظها، بابتسامته الرضيعة وطلب أن ترسمه، هزت رأسها موافقة، فجلبت له كرسياً بجانب لوحتها، وبدأت في تشكيل الخطوط الأولى لملامح وجهه، عيناه تومضان ببريق قديم جديد، تصفيفه شعره الأبيض كم مشطت أصبعها خلالها، ساعته الذهبية التي تتأرجح فوق معصمه الأيمن، ترى الآن دهشته حين أهدته علبة مغلقة هذه الساعة في عيد ميلاده الأخير، فدُهش وفرح بقوة فاقت توقعها، غرقت في رسم تفاصيل وجه الرجل وغابت في لحظاتها معه، لونت ابتسامته بألوان بيضاء ولونت نظراته بألوان خضراء ولونت أوقاته بألوان رمادية سريعة لكن عطره الذي ينفذ إلى أعماقها جعلته هفهافاً متطايراً بعدة ألوان، وحين نضجت ملامح وجه الرجل الجالس أمامها، أدنت كرسيها الصغير منه فلاصقت ركبتيها الصغيرتين ركبتيه، وسافرت بعيداً، تركته يمد نظراته منتظراً، ولما طال سفرها وأحس بغيابها حرك جسمه بصورة مصطنعة فأعادها ثانية إلى لوحتها، صرخة الإعجاب حين شاهد الرجل اللوحة صفرت عن نفسيها كل غياب لها، فاستيقظت وحضرت، أمسك الرجل اللوحة الورقية بيديه وتأمل ببطء ودهشة كيف رسمت الفتاة انفعالاته الصغيرة المتنامية، وفتافيت ذكرياته، طلب أن يأخذ اللوحة فوافقت بابتسامة عذبة، وبعينين مسكينتين طلبت منه أن يمنحها دقائق لترسمه ثانية وتحتفظ باللوحة الجديدة فوافق.

أي وجوم وسفر وحزن طاغ أناخ بكلكله على كاهل الفتاة الشقراء، أي فقدان رمى بها بعيداً في صحراء نافقة، في بطن واد هالك، أية وحدة استبدت بها وأرسلتها بعيداً، غرقت الشوارع حولها بالصمت، أقفرت الساحة الصاخبة فلم يعد بها إنسان أبداً، أمسكت اللوحة التي رسمت عليها الرجل وهو يجلس على الكرسي، تأملتها فغرقت في التيه، تعود لتتأمل لوحتها ثانية وثالثة فيزدادُ ذهولها حين ترى وجه أبيها يكاد ينطق في صدر اللوحة، تنظر إليه فينظر إليها، تتأمل شعره الأبيض المتناسق

وقميصه الأزرق وبنطاله الرمادي وساعته الذهبية الكبيرة، تكاد الكلمات تتفجر من بين شفتيه، فتنمو في قلبها الصغير بشائر جديدة، تحادثه.. تسأله.. فتراه يجيب بشوق مفعم بشكر جديد بحب قديم بسعادة كانت غائبة، تتلمس يديه تغمس وجهها في صدره تحفر في قلبه مكاناً يدفئها، تذرف دموعها القديمة المختمرة في جوف عينيها،

وحين تراه لايزال مبتسماً تثمل الفتاة بنشوتها وفرحتها، فتعود إلى شقتها، وتعلق اللوحة الجديدة بجانب اللوحة القديمة.

في ساحة (تشرشل سكوير) منذ الصباح الباكر وقفت تريسا مستندة على حائط قصير، تنتظر مروره ...............
........................................
........................................

(*) (من المجموعة السادسة للكاتب بعنوان «هل كان قلبي معي»، تحت الطبع).

# سـيد البحـر

## فاطمة ناصر

(الرياض – السعودية)

بحرقة... أسرت لها صديقتها ما تشعر به تجاه الحب قالت:

«أصبح دهري صياماً، وفرحي حراماً».

جال قلبها المشدوه وسافر حيث «هو» سرحت وفوضى الذاكرة تعبث بمكنوناتها.

تمتمت.

أهذا الحب ؟

ولمه كان حبه مختلفاً !؟

قال لها يوماً:

الحبُّ ارتجافة قلبين على خريطة متباعدة الأطراف في آن واحد !

الحبُّ حلقة وصل تجمع خطوط الطول فتعتدل دوائر العرض.

الحبُّ فقه اللقاء.

ابتسامة واحتواء.

ثم همس ووداّع.

مغمور في خدر الوعود.

لا تنسى عندما باغتها كعادته باستفهاماته الفوضوية !

أتدرين أين يكمن سر اللهفة؟!

لملمت سطورها لتلحق بسرعة ضوئه ففاجأها بإجابة نفسه:

في أحلامه المكتظة بلقاءات الظل ...!

في الانتماء ثم الاحتواء.

تأخذ نفساً عميقاً.

يختزل الهوى في خيمة نزارية، يزهر بها جفاف القلب. يدنو من كتفها حتى قاب شفة، توقظها همهمات حالمة، تجرُّها أشواقها الخرساء لتستوطن بين دقته وأيسره، فيتملك ميمنتها ما بين عتق وعنق.

عبثٌ هذا الوله يلازمهما لا يُبقي ولا يذر.

قلبها الوديع في رباه، آمن في حماه.

«وإن تعاظمت مخاوفها من غد»!!

تشبثت بحضنه لا تريد أن تخرجٍ من مساحة ضلعه.

يبتسم برضى.

دعيني أضيفك فنجان قهوة ...!

الوله يولد الولع.

من ولعها يشتعل كمدفأة فقير تقتات على حطام منزل كان يجاور شجرة اقتطعها نبيل من أرضه.

يحييه تشبثها ويحييها صلابته هي مستمتعة في إذعان القلب لها وتمرُّد العقل عليها.

خجلت منه وهي تدسُّ رأسها في صدره.

تخبئ الحب في فوضاه وتهمس بخجل:

لا عليك سأتطفل على كتبك المغرية حتى تعود.

يبتسم بتمكن !

أشعل سيجارته وهو متجه لإعداد القهوة.

سرحت كثيراً.

هل الحبُّ يطغى على كلِّ السلطات؟

عبقت رائحة المكان

«قهوته سيجارته وكتابه».

هي محاصرة بين روائحه ورجل يتقن التعامل مع أنثى مرتبكة لأول مرة تجرِّبُ الحبَّ.

يحتكر عبق الفنجان مع عطرها وتعانق أبخرته نفثات دخانه

الحب والحياة لا يتكرران !!

هي أميرة ليله وسلطانة نبضه يغريها الظلام يعيرها ثورة الصمت فينصت لهذيانها الصامت.

هذا الرجل رسم الدهشة على شفتيها ومن ثم تركها تتملكها الحيرة ماذا تفعل؟

«بقبلة وزمن وفوضوية حواس».

هو: سيد الشتاء صنع بقبلته فصلاً مدوراً جمع فيه طقوسها ريحها وبردها سكونها وحرها

هو: رجل البحر أرسى الحب على موانئها حتى الذهول.

هو: سيد الليل يقف خلف القمر يستلب حسنها وربكتها.

انجراف الشوق أفاق الحب النائم في قلبها وليل الانبهار لم يفق بعد!

عطرها المختمر على كتفها أدهش نبضه بشغف ثائر انقاد لقلبها في حضرتها يحرقه الشوق له.

هو: أطرق ساكنا يلتهم سيجارته بنهم.

هي: لملمت بقايا ثبات وبضع خفقات قالت:

علي أن أغادر.

لم يثنها بل قال:

هاتفيني بعدما تصلين.

ببضع خيبة قالت:

ألن تودعني؟

لم تدرك أن خطاها سيرافقها نبضه، وهذا الظل تضاعف شغبه.

تقدمت نحو الباب، ضمَّها بشدة دون أن ينطق ببنت حب.

افترقا دون قبلة، خرجت أقفلت الباب وهي تستعيدُ ألم صديقتها.

وتسأل بعضاً من عقلانيتها المتبقية.

هل الحبُّ المسروق من فم القدر يفي ببضع سعادة....!

# البالـــون

محمد الراشدي

(ينبيع – السعودية)

لست أذكر الآن من أي الآفاق ألقي إلينا، أو كيف اهتدت أكفنا إليه في ذلك القفر كان شيئا خارج تفاصيل الوقت والمكان الأكف التي تداولته بنهم لم تعرف له نظيراً من قبل كان يمكن لتلك الأنامل أن تعتاد الشظف كله.. رضوض الحجارة.. نهشات الدواب.. لسعات الجمر.. مذاقات السوائل الخاثرة على جذوع الأشجار.. حمرة الحناء الموسمي.. تفاصيل لا تبلغ حد ملامسة شيء له تلك النعومة المفرطة والرهافة التي تأسر الهواء وتسرج بها الريح نسماتها !

أخفقت تماما أن أتذكر فاتحة الحكاية.. باقي التفاصيل تقبض عليها الذاكرة.. وتتشبث بها نواجذ الروح.. إلا البداية.. سألتُ عنها الرفاق ، والذين تذكروا منهم أتوا بالأمس مزعاً تقدد فيها النبض.. وبعض موجودات ذاكرة لا تأبه لرفات حكاية ذكرها والنسيان سواء !

قال ثالثهم: الذاكرة قبو رطب ملؤه القوارض التي لا تبقي على فتات الأمس شذرات أصيل مذاق سعادة لا تنسى هذا الذي لم يزحف النسيان عليه بعد !

وقال الثاني: تذكرت غيماً مسقوفة به الخطى، لهوًا لا يشبه اللهو وفتاة تمسِّد بالثرى جدائل الحلم، واسمها...

(مسفرة ).. (مسفرة).. قال أولهم، ثم تابع: وحدها تملك كل ورد الحكايات.. وأرشيف عمر مضى..

وأين من لهفة السؤال (مسفرة).. وآخر العهد يوم أن تيمم بها شطر المدينة صبح لم تعد فيه (مسفرة) العمر الذي مضى.. ودثر أثر الجرح الصغير في أصبع يدها خاتم من ذهب.. ورشقت فوق ثيابها رائحة عمر جديد.

وعدت ألتمس للحكاية في جعبة الظن فاتحة تردم ندبة غائرة في الذاكرة..

قلت: ربما بزغ من حقيبة عائد للتو من وعثاء مسافة تستأنس وحشة قفارها حناجر التلبية وغاية آمالها طواف حين يؤوب الغياب بهامة محلوقة وأكياس (حمبص) وقبعات مشغولة بالقصب وحكايات رمي الجمار !

أو ربما هو بعض هبات الريح التي تدس لنا في فرجات بيوت القش الرمل وعلب الصفيح وشظايا ورق ونتف قماش جففت الشمس زهو ألوانه أو تشح فلا تهبنا إلا عواء يفزع طمأنينة ليلنا وعصف غبار .

أو أنَّه تخلَّق في كفوف (مسفرة) التي اختصها الدهر بقلوبنا، واجتباها الغياب...

عبثاً أحاول ترميم حكاية لا تعني أحدًا أقيم ما تهدم من حائط يمد ظلاله للخواء أعبر خيبة النسيان والظمأ يدخر في حلقي ملوحته وأرتوي ما أبقت عليه الريح في قاع الروح من رذاذ التفاصيل.

أخضر معقود الفم.. مستدير كقمر بازغ.. وبعض هواء وزنه.. التفت على جانبيه كفاي وقبلته ضاحكا حين شعرت أنه لا يشبه شيئا من ألعابي القديمة.. ولم أكن الوحيد الذي أزهده البالون مباهج أمسه.. حين أسلمته طوعًا إلى (مسفرة) تيبَّس الثرى على جدائل القماش التي كانت توثقها إلى غصن شجرة وتمشط بالحلم شعرًا غزيرًا يتدلَّى على جيد طفلة يأتي بها الغد واستباحت أغنام (جبرين) قامات السنابل على تخوم الوادي حين نذر نهاره للركض حيث وحد البالون خطواتنا ولهونا.. تصالح النزق أن نقتسم المباهج.. ومزيج نبضنا شعور أن ما يحدث اليوم لن يستعاد وأننا نقامر بالهواء ونرهن غيم النهار على شفاه بالون بدت مزمومة كقبلة لا تؤجل أرجأنا الخصومة واستدار

بنا الفرح توزعتنا الجهات حراسا على ثغور الضحك تقاذفت أكفنا البالون كان يحط فوق الأنامل بدلال باذخ ويقفز مشيعا بالضحك وصرخات التنبيه أردنا له ألا يزيغ عن مشيئة الأصابع صارعنا لأجله نسمات أصيل تجهمها انتظارنا للمرة الأولى كنا نرهن كل الذي اعتدناه من سعادة أمسنا لأجل ألا يبرح البالون بقية نهارنا تربص بنا الشوك فتباعد عنه لهونا وعدنا نرسم فوق البالون نبوءات غد، وأحلاما مختلسة خبأت (مسفرة) البالون تحت ثيابها بمحاذاة البطن أرخت فوقه الثياب وسارت كمشية أمها ذات حمل. حرك (جبرين) يده فوق البالون يشطر فاكهة لا يبصرها سوى جوعه ، ثم اغتسل بضحكة نقية .. وتحيرتُ أي النبوءات سأكتب فوق خضرته تراخت الأنامل في خدر الحلم نكث الأصيل وعوده تخلقت بالقرب نسمة لم تكن عاتية إلا بما يكفي لاقتطاف نهار يانع من أكف الحالمين طار البالون وبقي الحلم حبرًا مؤجلا فوق الأنامل ركضنا جميعا في أثره.. لم يكن ينأى ليهبنا راحة اليأس أو يتوقف فندرك فيه أملاً واهناً بدا كما لو كان يحسن تقدير المسافة بيننا وبينه ليتركنا نلهث على ضفاف اليأس وخطوتنا الرجاء لم يكن يتوقف أبدا يتباطأ فقط ثم تركض في أثره الريح حين تكشط الحجارة أقدامنا الحافية نود لو يتمزق فنستريح وحين تسيل بنا الخطى فوق الرمال نستغفر لقسوة الأمنيات ونجتهد في الركض عبرنا في أثره شعباً يحاذي قرية تودع شمسها ودكت خطواتنا مجرى سيل تيبس فيه الظمأ تكسرت في أقدامنا أشواك يابسة.. وكان يطير باتجاه شجرة المر الهرمة.. حين التفتُ لم أرَ (جبرين)، وكانت (مسفرة) تغيب في قرص الشمس الذابل.. تنحدر وراء الكثيب نحو الإياب انشطرت الشمس ابترد نصفها بحرا نائياً وأبصرت على نصفها الشاحب شجرة (المر) سافرة الأغصان وطرف خيط يتدلّى من بالون أخضر يعرج نحو سماء عصيَّة !

# يا سادة حتّام؟!!

محمد اليافعي

(جدة – السعودية)

يمسك بالمنبه، يفتش في جواله عن رسائل جديدة كالعادة، عصافيرٌ تقرع نافذته المشرعة للصمت التجاري الذي تطل من أسفل العمارة التي يقطنها، بعد ليلة حافلة بالبيع والشراء، وأصوات المارة وهم يهرعون لشراء ما سيعود بعد فترة زمنية قصيرة مجرد نفاية، الصمت المحفوف بضجيج العابرين، المفرقعات «طراطيع طراطيع» تحفل حناجرهم بالنداء بحثاً عن مشتري الألعاب الجامدة تزدري الأرفف المعروضة عليها، كأنّ بها تخبرنا عن ثقل وطأة الجمود، تكرار حركتها، صوتها الذي أعد مسبقاً ببطارية – في الأغلب صينية – حسب ما تقتضية أولويات المنتج الذي لا نجيد إنتاجه، وحين تبكي الألعاب تهدي للطفولة ضحكتها الصاخبة، وتنتهي في مكب النفايات، ليس لشيء إلا أنها قد أفرغت طاقة حياتها «الصامتة» فيما لا تريد. هو يفيق على النور المنزاح تحت جفنيه، يغتسل مسرعاً،

يخرج مسرعاً، يلتقط سلاماً قصيراً لحارس المركز التجاري الذي أمسى ليلاً يحرس تجارة أناس لا يعيرونه حتى السلام حين يمرون، ليسَ لشيء ولكن فقط لأنَّ وقتهم كثيبٌ مهيل، لا يسعفهم بإنزال نوافذ مركباتهم المرتفعة، حتى لا تتسرب البرودة منها.

وصلت في الموعد، دلفت للقاعة.

نحن نفقرُ العالم من الحياة، الشجر والأرض والسماء تندبنا، تنوح من أفعالنا ومن ما نرتكبه بها من جرائم جسام، الملوثات الصناعية، مخلفات الوقود المستحدث، عوادم المركبات، ملوثات كيمائية ومخلفات إشعاعية، ياسادة، حتّامَ ونحن نقتل الشجر، نقتل الحياة بعبثنا المغشي على وجهه لمن لا يعلمون، المسفوك دمه على مرأى ومسمع لمن يعلمون، النسائم العليلة أخذت توظب حقائبها، أزهار الزنبق، دوحة الوادي، أجمة عصافير الدوري، أننا نستدير الطبيعة، ونستقبل الموت البطيء، نتهافت خلف زيادة أرباح لن تكون كفيلة حتى بإطعامنا لقمة نظيفة، متناسين مواسم الثمر، وحياكة النجوم التي كان يغزلها جدي في ترتيب فصول المطر، الربيع الذي كان يلدنا مع كل زهرة، القفزة القصيرة التي كنا نلعبها «الحنجيلة» فوق تراب الحارة القديمة، السنابل التي كانت محط اصطياد نوابلنا المصنوعة من الخشب وقطعة ربل ، كنا نبتكر ألعابنا، كانت مخيلاتنا تتسع لأن نصنع عربة و«لوري» من علبة الحليب المعدنية الفارغة وقطع إسفنجية ، نمهد طرق خاصة ونمضي مع أحلامنا وأمنياتنا.

أنهى مقاله بعد تصفيق حار، وضع أوراقه في حقيبته الجلدية التي تشعرك بمقدار ثمنها الباهض، وأخذ الجميع يبادره بالسلام والتحية ، ويتبادلون آخر ما توصلت إليه الدول المتقدمة من خفض نسبة التلوث.

يلجُ بمركبته للمنزل بعد أن يتم فتح البوابة إلكترونياً، يترجَّل من السيارة وينظر باتجاه عامل المنزل، وعلى وجهه سحابة غضب: «يا غبي، ألم أخبرك أن تنزع الأشجار من جانب المنزل والسور، إنها تجلب الحشرات».

# حقل التجارب

موسى بن عبدالله
البدري السيد
(جدة – السعودية)

ظلّ يحلّق حرّاً.. لكن لديه رغبة أكيدة لبدء مشروعه، الذي كان المفترض أنّه على وشك إتمامه. الأزهار والورود حوله تملأ البستان و بعضها مجرّب وبعضها لم تزل تحتفظ برحيقها المختوم. ولا أحد يمكن أن يساعده في الاختيار فالاقتران بوردةٍ أو زهرةٍ يجب أن يكون بالاعتماد على الذات.

ظلّ يحلّق و ينظر إلى الألوان ويشمّ العطور، التي تملأ الرئتين وتثير الأفكار الرائعة وتبدع الأحلام الجميلة، وعند إحدى الأشجار العملاقة اشتمّ رائحةً ما.. كانتْ قويّة وكافية لجذبه ومثيرة لدرجة تيقّنه أن مشروعه قد وجد الأرض الخصبة.

اقترب و اقترب.. كان متردِّداً فالتجارب السابقة لم تكن ناجحة و تلك الورود و الأزهار لم تلقح و بالتالي لم تثمر، عدا مرة واحدة أثمرت زهرته و لكن الثمر سقط في أيّامه الأُولى فحلّق..

اقترب والرّائحة الجميلة تفعم أنفَه وتبهج نفسَه و تنسج الحُلم الجميل.

أخيراً سيقرّر أن يحطّ رحاله في تلك الزّهرة الجميلة والرّائحة الرّبيعيّة الرائعة.

اقتربَ.. ثمّ حطّ بكلّ تؤدة واقترب من البتلات ومن معين الرحيق؛ إنّه بشوق للحياة ولجمال التكوين والتخليق.. ولكن ما إن اقترب من الرحيق حتى بدأتا قدماه تلتصقان بأرض الزهرة العملاقة.. ثمّ بدأ كأن الظلام أخذ يحلّ عليه رغم أنّه بوسط النّهار والشمس لا تشكو الغيوم.. رفع نظره عالياً، كانت الزّهرة تطبق فكّيها والرحيق الذي ينبع تحت قدميه محرقٌ جدّاً، يذيبُ حتّى حذائه..

روشان مول – شمال جدّة

# نصف قلب

نبض القرني

(أبها – السعودية)

كنت طفلة حين قدم ليّ أبي درسَ الحُب الأول:

يضعُ في يدي حلواي المفضلة فأعلمُ يقينًا أنهُ يُحِبُّني، عرفتُ حينها أنَّ «الحُب عطاء» وأن منَ لايُعطي لايُحبّ ..

- بذرة الحُبّ حين غُرست في قلبي كانت ناقصة.

أحبنَي أحدهم «بنصف قلب» ونسي أن البذور لاتسقيها الكلمات التي يتقاطرُ منَ جنبيها الشهد، بل سُقياها الماء الدافق على جذورها.

منحني حُبهُ «الآسِر» وأوصلني معهُ إلى سقف الحُب كُنت اعلم أننا وصلنا سويا إلى نهاية الفصل الأول «تجاذبنا وتحادثنا وتعارفنا حتى تمازجنا».

كان علينا أن نبدء الفصل الثاني باللقاء ؛

وحيثُ إن لا لقاء «كُنا قد وصلنا حينها إلى منتصف الطريق» فالعودة إلى الوراء يعني الانكسار، والتقدُم يعني التسليم التام والموافقة على أن نعيش بِـ«نصف قلب ، ونصف حُب»..

ولأني أصبحتُ فتاة ناضجة وصلتُ إلى قاعدة الحُب الأمثل: أن الحُب إن لم يُترجمهُ الجسدّ سيموت منَ الذبول ، وأن العطاء في الحُب يعني أن يبقى دافئًا دونَ احتراق ..

- شُكراً لـِ «نصف قلبك» الذي لم يسقِ بذرة حُبك في قلبي، لأنهُ بذلك ساعدني على اقتلاعها منَ الجذور دونَ نزيف ..!

# شـــــتات!!

نوف العتيبي

(الرياض – السعودية)

حين كنتُ هناك في تلك الشرفة أراقب ولا أراقب،

أعبث بكوب شاي في يدي .. برد منذ برهة، أنظر للنوافذ أمامي وأتّابع الخيالات المتشكلة خلفها.

ذاك ظلٌّ لامرأة..!! لا لا بل لرجل..!!

هذان يتعاركان...!!! كلا بل هما يرقصان..!!

تلك تغسل... ذاك يقرأ... تلك تبكي... وذا يتثاءب!!

أهزّ رأسي..!! وأنتقل لدراسة (حبل الغسيل) !!

في ذاك البيت طفلٌ رضيع....!! هو ذكرٌ بالتأكيد!!

وفي ذاك مراهقةٌ بلهاء..!! لا تدري ما ترتدي من ألوان!!

وها هنا ربُّ أسرة بدين. تطعمه زوجته ليرضى..!!

وهنا عجوزٌ وحيدةٌ تغسل ذات الوشاح كل يوم..!!

هناك عروسان جديدان حبلهما مغرٍ مخجل..!!

وهنا مدرسةٌ لا بيت..!! جراباتٌ وقمصانٌ من كل قياس!!

تعبت ...!!

لماذا أعدُّ قمصانهم...!!

في تلك الشرفة جورية في البيت إذًا حورية..!!

وفي تلك الشرفة نبتة صبار لرجلٍ هي أم لامرأة!!

وفي تلك نبتةٌ صناعية مشاعرهم كاذبةٌ بالكلية!!

وفي تلك نعناعٌ.. وحبقٌ.. وريحان.. يخفون أمرًا ما بالتأكيد!!

وفي تلك حديقة خضراء توفيرٌ ذاك أم تقليد..!!

وفي تلك صناديق تدوير قادمون من أمريكا بالتأكيد!!

وحدها شرفتي الخالية.. فلا حبل غسيل..

ولا أصيص زهرٍ لربيع.

ولا خيالات خلف النافذة تتراقص أو تطير..

وحده كرسي.. وكوب شايٍ برد منذ قليل...!!

# غُربـــــــة

## هشام بن الشاوي

(أبو ظبي – الإمارات)

بنبرة تلقائية، تهمس في أذن جارك: «دخان السجائر سيؤذيه»، مشيراً ببصرك ناحية رضيع، كان يلعب بأطرافه، وهو مستلق على ظهره، كانت الأم وبقية أفراد الأسرة – المجاورة طاولتهم لطاولتكم – غير عابئين به، بينما يعلو تصايحهم أثناء تناولهم الطعام، ويأتيك صوت أحدهم، وهو يعنّف أحد الصغيرين، اللذين لم يتجاوزا ربيعهما الثالث...

أحسست بالضآلة، وقد بدا لمواطنك، وكأنَّ الأمر لا يعني له أي شيء، وعاد للحديث مع جاره.

تناسيت نفسك ووجودك، حيث وليمة العشاء في الهواء الطلق، تحت خيمة صحراوية، أحسست بأنك تنغمس في قوقعة وحدتك أكثر، وانتظرت على أحرٍّ من الجمر انتهاء العشاء، والعودة إلى الغرفة بالفندق.

رغم عدم حماسك للدردشة من خلال مواقع التواصل الاجتماعي، وجدت نفسك مدفوعا إلى فتح بابها – الذي تغلقه دوماً – في هذه الأمسية، غبّ نفاد رصيد هاتفك الجوال، لعلك تجد أخاك أو صديقك المقرب، وفي قلبك شلال دموع.

لم تستمتع بسحر المكان منذ وصولك إليه؛ ففي أعماقك حضارة حزن تفسد طعم كل الأشياء، وحتى رسائل زوجتك التي تبدِّد وحشة هذا الحضور انقطعت، تذكرت أولى رسائلها القصيرة، وأنت تقف في طابور المطار في انتظار توقيع جواز السفر، وهي تعاتبك على عدم توديعك لابنتك ذات الشهرين.

تفتح خريطة رقمية، وتخترق المسافة التي تقطعها الطائرة في سبع ساعات مرهقة، بنفس سرعة وصول رسائل الهاتف القصيرة.

توقفت عند مدينتك، تمهلت لحظة – قبل أن تقوم بعملية تكبير للخارطة، وفي أذنيك ترن مناغاة ابنتك وضحكتها البريئة كلحن مرجع، وهي تحاول أن تقلد إحدى كلماتك، فكَّرت في أن تختلس نظرة إلى شارعكم في هذه الأمسية المخضبة بحناء الوحدة.

قبل أن تضغط على أيقونة معلمة تاريخية قريبة من بيتكم، تركت الحاسوب، وركضت في اللا اتجاه...

نوفمبر 2013

ذات أمسية غربة

# حديث الأقنعة «كشْ مَلِكِ»!!

هند الداود
(الرياض – السعودية)

يجلسون أمام طاولة صغيرة تعلوها رقعة الشطرنج مع كلِّ قطعة تُحرك يُرتدى قناع!! لا يهمهم من يكونون، ولا لم يكونون، المهم كيف يتلونون ويحركون من حولهم، وتسير أحداث قطعة الشطرنج بين منتصر ومنهزم، ومع كلِّ قطعة تُحرك يُرتدى القناع الخاص بها ليعطى لها كامل الأهمية وحينما تحين لحظة الخلاص يُنزع قناع الخصوصية ويُرمى بأريحية المنتصر السادي: «كش ملك/ كش وزير/ كش قلعة... إلخ».

بريئةٌ هي الأقنعة مِمَّا يتلونون به..!

الأقنعةُ وجوه صامتة قُدّر لها أن تقع بين براثن أرواح متقلبة ... أرواح زائفة... أرواح تائهة لا تعلم ما تريد ..! متعبون صنّاع الأقنعة ابتسامتهم الشاحبة ونظراتهم المترقبة لتقنص الزلات لجميع من حولهم تؤرقني أو لأقل تشعرني بالاشمئزاز!!

أرثي لحالهم كثيراً، هم وحدهم من يعاني أرقاً نفسياً لا يستطيعون منه فراراً...

الأجواء تتغيَّر في الفصول، واليوم يتقلَّب بين ليل ونهار، وهم يتلونون في اللحظات ! آااه كم تبكيهم أقنعتهم، وترثي لحالهم...!

حينما بدأت التعرف بهم ضحكت من نفسي كثيراً، ومن قناعي الذي اعتدت ارتدائه دوما قناعاً أقرب ما يكون إلى البراءة ألا وهو: «رسم الابتسامة في أشدّ حالات الألم التي تعتريني كي لا أزعج أحداً من حولي»..

ورغم بساطة قناعي إلا أني ما زلت أعشقه بل أعتزُّ به جداً فهو لا يخرج عن حدود مملكتي ولا يؤذي أحداً من حولي.

مرتدو الأقنعة ترهقهم أحلامهم، ويزعجهم واقعهم، لا يعلمون من هم ولا يهمهم معرفة ذلك لأن لديهم أولويات تسرقهم من ذاتهم «الآخرون» وكيفية التسلل لهم بسلبية متلونة.

بالفعل: أعانهم الله على التأرجح في أرجوحة الأقنعة الوهمية.